

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA**

**Departamento de Teoría del Conocimiento**



**TESIS DOCTORAL**

**LA NOVELA MEXICANA EN LA ERA DE LA GLOBALIZACIÓN**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR**

**Rocío Martínez Velázquez**

**DIRECTOR**

**Arturo García Ramos**

**Madrid, 2014**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA**

**Departamento de Filosofía IV Teoría del Conocimiento**



**LA NOVELA MEXICANA EN LA ERA DE LA GLOBALIZACIÓN**

**MEMORIA PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR:**

**Rocío Martínez Velázquez**

Bajo la dirección del Doctor Arturo García Ramos

Madrid, 2013

TESIS DOCTORAL

# LA NOVELA MEXICANA EN LA ERA DE LA GLOBALIZACIÓN

Rocío Martínez Velázquez

Área de Filosofía y literatura  
Departamento de Teoría del Conocimiento  
Facultad de Filosofía  
Universidad Complutense de Madrid



Director de tesis doctoral: Dr. Arturo García Ramos

Año 2013



**TESIS DOCTORAL**

**LA NOVELA MEXICANA  
EN LA ERA DE LA GLOBALIZACIÓN**

Rocío Martínez Velázquez

Área de Filosofía y literatura  
Departamento de Teoría del Conocimiento  
Facultad de Filosofía  
Universidad Complutense de Madrid

Director de tesis doctoral: Dr. Arturo García Ramos

Año 2013

*Para mis nativos digitales,  
Rodri, Diego.  
Para Jorge,  
dentro y fuera de estas páginas.*

*No habrá nunca una puerta. Estás adentro  
Y el alcázar abarca el universo  
Y no tiene ni anverso ni reverso  
Ni externo muro ni secreto centro.  
No esperes que el rigor de tu camino  
Que tercamente se bifurca en otro,  
Tendrá fin. Es de hierro tu destino  
Como tu juez. No aguardes la embestida  
Del toro que es un hombre y cuya extraña  
Forma plural da horror a la maraña  
De interminable piedra entretejida.  
No existe. Nada esperes. Ni siquiera  
En el negro crepúsculo la fiera.*

*EL LABERINTO*

JORGE LUIS BORGES

## AGRADECIMIENTOS

Esta tesis no sería posible sin el apoyo constante del director, Arturo García Ramos, quien me ayudó a concebir desde la idea germen hasta el final de esta investigación. Tampoco sin la imprescindible revisión de Jorge Volpi en cada una de estas páginas. Agradezco infinitamente a Paola Vázquez por las charlas, dilucidaciones, cafés, chats, idas y vueltas a la Complutense sin las que esta tesis no estaría terminada. Gracias a mis padres, Guillermo y Rocío; a mis hermanos, Guillermo, Carlos y Antonio, y a mi abuela, María a quien dedico entero mi doctorado. Agradezco a Ixnic Iruegas y a Ignacio Padilla por su invaluable contribución en esta tesis. Gracias a Carlos Alberto Izquierdo por prestarme un rincón de Manzanares para escribir el final del primer capítulo. A Ana Pellicer por los consejos, las terrazas de la calle Colombia y las lecturas. Y por supuesto a Aurora Peralta, mi compañera de batalla.

Esta tesis fue escrita en tres lugares distintos del mundo: Madrid, ciudad de México y Princeton, New Jersey, gracias a la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca de la Universidad del Claustro de Sor Juana, la Biblioteca de la Universidad Iberoamericana, la Firestone Library y la Princeton Public Library porque fue en su interior donde escribí este largo ensayo.

A todos y cada uno mi más sincero agradecimiento.



# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	12
<b>INTRODUCTION</b> .....	23
<b>CAPÍTULO 1. La cultura en la era de la globalización</b> .....	36
Antecedentes .....	36
1.1. Concepto de globalización .....	42
1.2. Ciudades globales .....	53
1.3. La cultura en el mundo global.....	69
1.4. Industria cultural .....	82
1.5. El arte en la era de la globalización .....	94
1.6. La literatura en el mundo global.....	101
A. El medio literario.....	125
B. La traducción.....	131
C. El centro y la periferia (lo local y lo global).....	145
<b>CAPÍTULO 2. El <i>Boom</i> iniciador de la literatura latinoamericana en el mundo global</b> .....	161
2.1. Introducción.....	161
2.2. Antecedentes.....	164
2.3. El <i>Boom</i> Latinoamericano.....	178
A. Contexto histórico.....	189
B. Innovación estética.....	191
C. Las nuevas condiciones del mercado editorial.....	207
2.4. El realismo mágico.....	211
2.5. Después del <i>Boom</i> .....	221
1) Literatura testimonial.....	225

2) La cultura pop.....	228
3) Personajes marginales como centro de la novela.....	230
4) Novela histórica.....	232
5) La metanarración.....	233
6) Las escritoras.....	236
<b>CAPÍTULO 3. La narrativa mexicana en la era de la globalización.....</b>	<b>241</b>
3.1. La literatura y el mundo globalizado.....	241
3.2. La narrativa mexicana en el cambio de siglo: <i>McOndo</i> , el <i>Crack</i> y otras propuestas de fin del milenio.....	251
3.3. Temáticas de la literatura mexicana global.....	269
3.3.1. Ciudades globales.....	269
3.3.2. Inmigración y frontera.....	290
3.3.3. Literatura y nuevas tecnologías.....	312
3.4. Estéticas representativas de la narrativa mexicana en la era de la globalización.....	323
3.4.1. Mario Bellatin.....	323
La obra literaria.....	333
A. Desterritorialización.....	338
B. El vacío.....	351
C. Hipertextualidad.....	375
1) La construcción del Yo.....	377
2) Metaficción.....	392
3) Texto, arte e imagen.....	397
3.4.2. Jorge Volpi.....	403
A. Concepción novelística.....	412

1) Contexto.....	412
2) La novela.....	419
B. Ciencia y ficción.....	432
1) Método deductivo.....	432
2) Método inductivo.....	465
- Interconectados.....	470
- Los <i>mass media</i> .....	484
3.4.3. David Toscana.....	492
De lo local a lo global en la obra de David Toscana.....	502
A. La historia.....	502
B. El espacio-tiempo.....	518
<b>CONCLUSIONES</b> .....	549
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	566
Consultas electrónicas.....	572

## INTRODUCCIÓN

*Un artista sabe que no hay belleza sin forma  
pero también que la forma de la belleza  
depende del ideal de una cultura.  
El artista trasciende,  
parcial y momentáneamente,  
el dilema, añadiendo un factor:  
no hay belleza sin mirada.  
Es natural que un artista privilegie a la mirada.  
Pero un gran artista no invita no sólo a mirar sino a imaginar.*

CARLOS FUENTES

Como concepto económico, el término globalización se refiere a un proceso abierto a partir de la interdependencia de los mercados internacionales. Durante décadas las transacciones financieras de las grandes empresas han funcionado a nivel planetario y las industrias recorren el globo instalando marcas, productos y estilos de vida dentro de territorios geográficos muy diversos. Pero lo que comenzó como una transformación exclusiva empresarial pronto permeó a muchas otras actividades realizadas por los seres humanos. Como resultado de las propuestas comerciales de la industria global, hoy en día ha emergido una cultura que se articula a partir de esos mismos preceptos, los cuales son dictados por el ansia de retribución económica, el auge de las telecomunicaciones y la inmediatez de un orbe acostumbrado a los efectos inmediatos.

El fenómeno económico transnacional no hubiera tenido un impacto avasallador en la vida de los individuos sin el impulso del Internet y las tecnologías al alcance de los usuarios comunes. Gracias a ellos se han modificado los conceptos de tiempo y espacio, los negocios, la política, el entretenimiento, las relaciones personales, el arte y la literatura. Las ciudades globales son los grandes escenarios donde conviven lo local y lo global: en nuestros días no es indispensable desplazarse para entrar en contacto con culturas lejanas.

Debido a ello han perdido sentido las dicotomías habituales: campo/ciudad; capitalismo/comunismo; burgués/proletario; tradición/modernidad; alta cultura/cultura

popular, las cuales se reconfiguran y se insertan en otras acordes con las características que ha desarrollado el sistema global: local/global; heterogéneo/homogéneo; centro/periferia; ciudades globales/ciudades emergentes. La paradoja invade el microcosmos contemporáneo: las oportunidades se multiplican mientras que conseguir visibilidad requiere de retos cada vez más complejos. Los individuos nunca habían estado tan comunicados de forma permanente a través de la tecnología –y en especial de las pantallas entendidas como *modus vivendi*– y sin embargo es cuando menos son capaces de socializar de manera directa y personal.

Lo homogéneo recorre el planeta evidenciando lo heterogéneo: todo ser humano que carezca de una conexión a la red parece quedar excluido de la estructura global. Los efectos negativos de este proceso también son inocultables: el calentamiento global, las epidemias, la contaminación, la brecha social y la digital, la ausencia de ideologías, la crisis económica, la violencia. A su vez, los avances científicos y tecnológicos facilitan la vida cotidiana; la comunicación, la información y el entretenimiento viajan a través de la red y llegan al individuo por medio de un simple clic en su teclado.

El siglo pasado llegó a su fin con un desplome de ideologías: la división mundial entre capitalismo y socialismo que tanto preocupó al siglo XX desapareció para dar lugar al triunfo de un capitalismo exacerbado. Paralelamente, el descrédito de lo político provocó que los individuos estuvieran obligados a buscar satisfacciones menos abstractas y más inmediatas. Y así, de pronto, la cultura global se rindió al mercado, cuyas leyes gobiernan hoy a todo el planeta.

¿Cómo se define la cultura global? Gilles Lipovetsky, uno de los teóricos fundamentales de nuestra época, considera que es un producto del tecno-capitalismo mundial, las ofertas planetarias de la industria del entretenimiento y el triunfo de las redes informáticas; esta cultura reconfigura el sistema mundial, disuelve las antiguas

dicotomías y deja de ser el sistema que explica el contexto bajo los parámetros de alta cultura y cultura popular: “Tras ese universo de oposiciones distintivas y jerárquicas ha venido un mundo en que la cultura, inseparable ya de la industria comercial, muestra una vocación planetaria y se infiltra en todas las actividades.”<sup>1</sup>

La idea de una cultura universal proviene del cosmopolitismo creado por los griegos, fue retomado por el cristianismo y se desarrolló en la Europa de la revolución industrial para resaltar las ideas de libertad y progreso del género humano. En la actualidad, esta cultura universal ha sido sustituida por una *cultura-mundo* que no se construye con los rasgos de un universal concreto y social, sino como un mundo sin fronteras regido por el flujo de capitales, el ciberespacio y el consumismo.

Las marcas de la industria cultural construyen, así, todo un estilo de vida que señala las pautas de la sociedad de consumo. A la publicidad corresponde activar la capacidad de asombro de los individuos en una época en la cual sólo la gratificación instantánea atrae la atención del público. El arte no tiene más remedio que plegarse también a los preceptos que rigen el comercio para asegurar su supervivencia. En términos de Lipovetsky, la cultura-mundo se impone frente a una cultura aristocrática reservada para unos cuantos y reestructura la relación del ser humano con el entorno. El arte, que anteriormente pretendía escapar de las leyes del mercado, en la actualidad no puede huir de sus procedimientos si aspira a obtener público o financiamiento.

El filósofo Néstor García Canclini ha destacado la dicotomía entre lo local y lo global y propone al arte como un espacio en el que estas dualidades no necesariamente entren en conflicto. Analiza las artes visuales por un lado y el medio literario por el otro, debido a que la impresión que producen en los espectadores varía en cuanto a tiempo y espacio de consumo. Para las artes visuales, la fusión entre una cultura aristocrática y

---

<sup>1</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, Barcelona, Anagrama, 2010, p. 8.

una cultura popular se desvaneció debido a la intuición de artistas como Andy Warhol, que integraron la cultura pop a las paredes de los museos. El cine fue concebido como un arte al servicio de la técnica para el público de masas, las obras cinematográficas no tienen como condición de calidad prescindir de la taquilla. El medio musical ha sabido integrar la estructura contemporánea para reproducirse: ritmos provenientes de diversas culturas aparecen en muchas de sus producciones.

No obstante, obras artísticas de creadores valiosos locales no destacan en un espacio global, y a la inversa, algunos artistas transitan como puentes para que el resto del mundo conozca el arte de determinada región. Por cada artista global hay muchos otros locales que permanecen casi anónimos, si bien las identidades nacionales, de acuerdo con Canclini, siguen siendo heterogéneas: la cultura global circula por el planeta con talante homogéneo pero se aloja en cada cultura de maneras diversas. Las narraciones locales se comparten en fragmentos con el resto del globo y los estereotipos recorren el imaginario mundial. Sin embargo, nunca antes el ser humano había tenido acceso a tal cantidad de información, a tantas culturas debido a la Red.

Por su parte, el medio literario ha sufrido sus propias transformaciones en el siglo XXI, primero por el ascenso de los grandes grupos transnacionales que dominan sus políticas; segundo, por la competencia que sufre frente a los medios audiovisuales y la industria del entretenimiento en general y que está dirigida a la sociedad de consumo; y, tercero, por las nuevas tecnologías que reconfiguran el acto de lectura y las formas en que el público se acerca a la literatura en nuestros días. Todos estos fenómenos inciden en los contenidos de los libros, pues para muchos teóricos la necesidad de conseguir visibilidad en el mundo global afecta al proceso de creación literaria que realizan los escritores contemporáneos.

A. *De la literatura experimental a la literatura de género.* ¿Qué libros triunfan en esta cultura global? Alessandro Baricco realiza un exhaustivo análisis acerca de las propuestas de la industria cultural en la globalización y la percepción a nivel individual. En resumen, el ser humano *consume* los productos culturales que son fácilmente integrables a su estilo de vida. Los libros continúan siendo objetos de consumo, pero no ya cualquier tipo de libro. Para Baricco, el texto apreciado por la sociedad actual es aquel que no requiere de una serie de presupuestos para ser entendido y cuya referencialidad se encuentra en el mundo exterior o en sí mismo. Un libro que requiere de la historia de la literatura para comprenderlo no se adecua tan fácilmente como los textos que son adaptaciones de películas o aquellos que recrean hechos históricos, por ejemplo. De allí el éxito de la literatura de género, la cual incluye sus propias instrucciones de uso. Baricco hace hincapié en que un *bestseller* no necesariamente es un texto que renuncia a la calidad, sino un texto que se desprende de otras referencialidades para llegar a públicos cada vez más amplios.

Pascale Casanova, teórica francesa discípula de Pierre Bordieu, basa su teoría sobre el medio literario en una dicotomía central: el centro y la periferia. Las literaturas del centro son las dominantes en el panorama universal literario mientras que las literaturas de la periferia permanecen invisibles hasta que logran el reconocimiento del centro. Según ella, el medio literario se divide en primera instancia en territorios lingüísticos, pero para que circulen las obras de uno a otro se necesitan las traducciones: sin ellas no existiría la llamada literatura universal. Por tanto, la labor de los traductores consiste en ser puentes entre la periferia y el centro. El bagaje literario es un concepto amplio: los clásicos constituyen la base literaria de una nación. Y el medio literario no funcionaría sin la labor de los escritores y traductores, aunque tampoco sin los académicos, críticos y editores que permiten que el medio literario permanezca vivo. Es



Casanova quien dedica una parte importante de su libro, *La República mundial de las letras*, al *Boom* latinoamericano, poniéndolo como ejemplo del desplazamiento de una literatura periférica al éxito global.

En el siglo XIX los países latinoamericanos consiguen su independencia de España y Portugal. La lucha por consolidarse como naciones exige al discurso un lado regionalista que retrate fielmente las costumbres y la identidad locales dejando en segundo plano la cuestión estilística. Sólo más tarde surgen escritores que desean experimentar con la forma, en primera instancia, los modernistas. La lucha entre nacionalistas y cosmopolitismo se mantendrá en cualquier caso vigente, y en la actualidad posee una vigencia análoga en las batallas entre lo que denominamos local y global.

*B. De la literatura del Boom a nuestros días.* Desde la perspectiva literaria, el siglo XX latinoamericano inicia con literaturas nacionales y un concepto de literatura latinoamericana prácticamente inexistente. Existía la literatura mexicana, argentina, colombiana, peruana, etcétera, con un diálogo entre sí prácticamente nulo. Fue en los años sesenta cuando Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar y Gabriel García Márquez, bajo la etiqueta del *Boom*, crearon la “literatura latinoamericana” y le concedieron un lugar de privilegio en la literatura mundial. Sólo entonces la mirada europea se dirige hacia América, se descubren escritores de las generaciones previas (como Borges o Juan Rulfo) y por fin se valoran como universales.

El estallido mundial del *Boom* pone al descubierto una literatura escrita en América Latina y el funcionamiento de un mercado editorial donde el agente literario negocia los contratos y las traducciones de estos autores premiados, redituables y con una gran calidad artística: coincidencias demasiado afortunadas en un mismo espacio temporal y geográfico. Novelas como *La muerte de Artemio Cruz*, *La ciudad y los*

*perros*, *Rayuela* y *Cien años de soledad* desfilan por el planeta traducidas a diversas lenguas. Y, si bien solo esta última responde a la etiqueta de “realismo mágico”, su impacto es tan grande que el término designa también a toda la literatura escrita en América Latina. Ergo, en Latinoamérica se escribe realismo mágico. Y con este estereotipo global se inscriben los libros latinoamericanos a la literatura universal. Algunos responden a esta descripción, otros no y en la selección literaria muchos de los escritores quedaron destinados a permanecer en la periferia.

Las generaciones posteriores al *Boom* siguieron dos rumbos principales: algunos continuaron el legado de sus maestros, apegados a la línea del realismo mágico, se consagraron a las ventas masivas y a una línea estética poco innovadora, mientras otros continuaron con proyectos que buscaban alejarse lo más posible de la estética del *Boom*. El tiempo fue aminorando el interés que el panorama literario mundial prestaba a la literatura escrita en América Latina y una gran cantidad de las obras del llamado *Postboom* permanecieron en un escenario local.

En las postrimerías del siglo XX destacan en América Latina dos movimientos que reactivan el interés hacia el continente americano en lengua española: *McOndo*, una antología realizada por los escritores Alberto Fuguet y Sergio Gómez en la que participan escritores de diversos países, se incluye un prólogo que se deslinda por completo del realismo mágico, de la necesidad de construir una identidad y de las etiquetas exóticas, y se declara que América Latina también pertenece al mundo global. Por otro lado, el *Crack*, un grupo literario mexicano formado por Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Eloy Urroz, Pedro Ángel Palou y Vicente Herrasti, reivindica la novela total pero con plena libertad temática y estilística: reconocen que los autores del *Boom* son clásicos, pero buscan escapar de la obligación de imitarlos.

El medio literario local vuelve a cruzar el puente internacional cuando autores del *Crack* reciben premios internacionales: Volpi el premio Biblioteca Breve (1999) por su novela *En busca de Klingsor*; y Padilla el premio Primavera (2000) con *Amphitryon*, las historias de los textos transcurren en Alemania y no se relacionan con México. El medio literario local cuestiona que las novelas no retraten la realidad local, mientras que el medio global les abre la puerta a estas novelas con traducciones a más de 25 idiomas.

En el panorama contemporáneo, la estructura del medio literario se modifica paralelamente a la economía transnacional. Las editoriales menores no sobreviven en el sistema dominante frente a las grandes compañías que pretenden monopolizar el mercado. La figura del editor responde más al perfil de un empresario que al individuo amante de la cultura. La distribución la deciden las transnacionales y solo los libros elegidos circulan en determinados países. La competencia de los libros son los medios masivos de comunicación. El proceso de adaptación a lo tecnológico es un proceso abierto que experimenta la manera en que se “consume” literatura.

En la actualidad, el medio literario mexicano permanece inmerso en la dicotomía de lo local y lo global. Muchos escritores se mantienen dentro de las fronteras del país, mientras otros tantos publican en diversos países con los que comparten la lengua, pero difícilmente consiguen traducciones o premios internacionales. Unos cuantos libros relacionados con los temas de interés global discurren con algún éxito en el mercado internacional, aunque no siempre se puede demostrar su calidad literaria.

*C. Propósitos: temáticas y autores.* En la primera parte de esta investigación me propongo estudiar cómo la globalización ha afectado al medio cultural y en especial a la literatura. Debido a que este es un proceso concatenado, me pareció relevante analizar diversas aristas del contexto en el que se desarrolla la literatura en la actualidad. Las ciudades globales o la inmigración son temas que se tratan en la literatura, mientras que

la industria cultural es la forma en que la sociedad de consumo accede a la literatura y crea sus propios parámetros. La configuración del medio literario es análoga a la economía global, y estas exigencias de mercado permean en la creación literaria. La premisa es que el medio literario no permanece aislado del contexto económico o de las leyes del mercado, sino que participa de los mismos mecanismos que dominan la escena mundial. La tensión entre lo local y lo global será la llave para entender estos fenómenos.

En el segundo capítulo mi intención es trazar un puente entre la literatura local y global en América Latina. Primero, repasaré la historia previa al *Boom* y la vía cosmopolita que existe desde tiempos remotos en el medio cultural latinoamericano. El éxito literario y editorial de los autores del *Boom* permitió que la literatura latinoamericana diese un salto internacional. Nunca antes los autores de habla hispana habían sido tan leídos, traducidos, promocionados. La figura del agente literario antes de este fenómeno literario era inexistente. Después del *Boom*, viene la literatura del *Postboom* y con ella un cierto desencanto por el realismo mágico que tanto éxito había tenido en los estantes de las librerías. Mientras muchos escritores vuelven a lo local, sólo unos cuantos seguidores de García Márquez se encuentran en las listas de los libros más vendidos. El resto de autores ven al *Boom* como una competencia difícil de ganar.

El capítulo tercero analiza la literatura mexicana escrita en el siglo XXI. En esta sección intento responder a las siguientes preguntas: ¿cuáles son las temáticas globales de la literatura mexicana? y ¿cómo responden los novelistas mexicanos a la estandarización de la cultura global? En este apartado contrastaré las obras de numerosos escritores mexicanos con las teorías de los autores tratados en los capítulos anteriores.

Para examinar el fenómeno global dentro de la narrativa mexicana, he decidido elegir autores cuya trayectoria permita valorar más de una obra y que al mismo tiempo estén enlazados con el mundo contemporáneo, por lo cual, delimitamos este estudio a los escritores nacidos en la década de los sesenta. Asimismo, los autores analizados en esta investigación han trascendido el medio local y su obra ha entrado, en mayor o menor medida, en el escenario global: han sido publicados por transnacionales, se han hecho acreedores a premios prestigiosos y una o varias obras han sido traducidas a más de un idioma. La estructura de este apartado tiene como finalidad recapitular el contexto global y el local en referencia al panorama literario mexicano. En segundo lugar, compara las temáticas de la literatura mexicana más conocidas a nivel extraterritorial relacionadas con los vértices que delimitan la globalización: ciudades globales, inmigración y las nuevas tecnologías, con el fin de ampliar el panorama narrativo mexicano y vincularlo con lo que circula a nivel global.

La parte central del capítulo tercero es el análisis de tres variantes estilísticas de autores reconocidos internacionalmente de la literatura mexicana. Las tres estéticas confrontan a su manera la estandarización cultural propuesta por la globalización. En primer lugar, Mario Bellatin, un escritor con una trayectoria local y global, apuesta en su proyecto literario por la literatura experimental que transita de lo narrativo a la instalación artística, combina imagen y palabras, realidad y fantasía conscientemente: el lector asume el reto de leer un montaje, una construcción, un texto que se concatena con otros libros del autor, un salto hipertextual análogo a la época contemporánea.

Bellatin recrea un mundo propio, *desterritorializa* sus narraciones despojando de nombre a los protagonistas, de lugar concreto, de identidad, de religión específica. La ausencia reproduce un vacío constante en la literatura de Bellatin: la falta de algún miembro del cuerpo desata el horror y la violencia, la enfermedad atemoriza a los

protagonistas, la diferencia física se convierte en hilo conductor de sus historias mientras la oquedad destruye el puente entre los vivos y los muertos, entre el dolor físico y el dolor emocional. El vacío es creación y es destrucción al mismo tiempo. Bellatin es autor de tres autobiografías y no se describe en ninguna, pero establece una relación lúdica con el lector que deberá decidir si el Bellatin de las historias tiene relación con el autor, y si los escritores que protagonizan sus textos tienen que ver con los autores reales. La construcción del yo y la metaficción como formas de hipertexto recorren la literatura de Bellatin. El texto y la imagen se funden y se relacionan artísticamente, el arte conceptual franquea los límites literarios. ¿Es la literatura experimental contraria a la propuesta estandarizada de la cultura global? ¿O la experimentación termina ofreciendo una propuesta estandarizada en sí misma?

Otra de las líneas estéticas es la que sigue el eje de lo cosmopolita de Jorge Volpi. Su proyecto literario concibe un microcosmos anclado en la ciencia, la política y la historia. Además de sus obras de ficción, este escritor posee numerosos ensayos que analizan desde el papel del intelectual en la historia mexicana, la literatura latinoamericana contemporánea hasta la labor del cerebro en la ficción. Para Volpi la literatura es una forma de conocimiento y por tanto desea vincularla con la realidad. La novelas que conforman su Trilogía del siglo XX recorren los sucesos más relevantes de la historia universal, desde el nazismo hasta la caída del muro de Berlín y el triunfo del capitalismo. El contenido de cada novela corresponde a alguna disciplina de estudio: la ciencia, el psicoanálisis o la teoría macroeconómica, una perspectiva amplia que va descendiendo al interior de los personajes y viceversa: son los seres humanos quienes finalmente son relevantes en la ficción, sus relaciones, sus conflictos y su experiencia propia con el contexto histórico. La relación con el poder en todos los niveles pone a prueba constantemente los límites de los personajes. En las novelas de Volpi es posible

conocer detalladamente hechos históricos pero también diversos ángulos de los seres humanos. ¿Es la literatura cosmopolita una respuesta a la homogeneización de la cultura? ¿Lo global permite acortar la distancia entre el lector y la literatura de calidad?

La tercera línea estética es la que retrata lo local a través de la obra de David Toscana. Un autor que escribe desde la región de México donde nació y sin embargo, se conecta con un contexto global a través de la imaginación, la exploración del lenguaje y los parámetros morales que rigen a los personajes. Toscana indaga en momentos históricos relevantes de la historia mexicana, en problemas sociales e incluso en la historia universal desde otra óptica: un mundo paralelo que el autor construye con un imaginario propio, personajes que están en una delgada línea entre la fantasía y lo posible. La visión del otro en sus novelas hace referencia a Estados Unidos y la relación con México pero siempre dentro de las historias de los personajes. Toscana erige puentes entre el pasado y el presente, entre lo extranjero y lo regional, entre lo local y lo global por medio de la crítica, la ironía, los antihéroes y un estilo literario donde destaca la belleza de la prosa, la sencillez del lenguaje, el retrato de lo local conectado con las verdades universales. El teatro, la literatura, el arte en general enlazan a los personajes con un horizonte que extiende las fronteras de su lugar geográfico de donde nunca han salido. ¿Es Toscana un autor que recurre al localismo para escapar de la globalización? ¿O pretende destacar lo local frente a lo global reconciliando su antagonismo?

Ante la imposibilidad de abarcar todo el medio literario mexicano en la actualidad, me he inclinado por analizar a fondo tres autores cuya trayectoria literaria internacional permite ilustrar tres diferentes posibilidades de adentrarse en el fenómeno global. No obstante, la globalización es un proceso abierto que seguirá modificando las estructuras y las acciones individuales. La única seguridad que tenemos es que el arte de

narrar es inherente al ser humano y continuará perpetuando su existencia más allá de las transformaciones externas.



## INTRODUCTION

As an economic concept, the term globalization refers to an open process derived from international markets' interdependence. For decades, the financial transactions of large companies have functioned at a planetary level: industries go across the globe positioning brands, products and life styles within very diverse geographical territories. But what began as a transformation exclusive to the market, soon cascaded into many other human activities. As a result of the commercial schemes of the global industry, today there is an emergence of culture articulated on those same precepts which are dictated by the lust for economic retribution, the rise of telecommunications and the immediacy of a world used to immediate effects.

The international economic phenomenon would not have had an overwhelming impact in the life of individuals had it not been for the thrust of the Internet and all other technologies within the common user's reach. Thanks to them, the concepts of time and space, politics, entertainment, personal relationships, art and literature have been modified. Global cities are large scenarios where the local and the global coexist: nowadays there is no need to travel in order to come in touch with distant cultures.

This has resulted in the loss of meaning of the usual dichotomies: country/city; capitalism/communism; bourgeois/proletarian; tradition/modernity; high culture/popular culture. All of them are reconfigured and inserted in other dichotomies in accordance to the characteristics developed by the global system: local/global; heterogeneous/homogeneous; center/periphery; global cities/emerging cities. The paradox invades the contemporary microcosm: opportunities multiply while acquiring visibility is subject to ever more complex challenges. Individuals have never been so permanently communicated through technology —especially with screens considered a

*modus vivendi*; however we have never been as unable to socialize in a direct and personal manner.

Homogeny runs through the planet presenting evidence of its heterogeneous nature: any human being without an Internet connection seems to be excluded from the global structure. The negative effects of this process are impossible to hide: global warming, epidemics, pollution, and both the social and digital gap, absence of ideology, economic crisis, and violence. In turn, scientific and technologic progress, make everyday life easier; communication, information and entertainment travel through the Web and reach the individual with a single click on a keyboard.

The previous century ended with the collapse of ideologies: the world division into capitalism and socialism that so worried the 20<sup>th</sup> Century, disappeared and gave way to the triumph of an exacerbated form of capitalism. At the same time, the disrepute of politics forced individuals to seek less abstract and more immediate satisfaction. Suddenly, the global culture gave in to the markets, whose laws govern the entire planet.

How is global culture defined? Gilles Lipovetsky, one the fundamental theorists of our times, believes that global culture is a product of the world's techno-capitalism, of the planetary offers of the entertainment industry, and of the triumph of computer webs; this culture reconfigures the world system, dissolves older dichotomies and the system is no longer what explains context under the parameters of high, culture and popular culture.

The idea of a universal culture derives from the cosmopolitism created by the ancient Greeks; Christianity then picked it up, and it developed in Europe during the Industrial Revolution to highlight the ideas of freedom and progress of the human race. Today, this universal culture has been substituted by a culture-world that is not

constructed with the characteristics of a concrete and social universe, but rather as a borderless world ruled by the influx of capitals, the cyberspace, and consumerism.

Thus, cultural industry brands create a lifestyle that sets the standard for a consumer society. Advertising is in charge of activating the individual's ability to be surprised in a time when only immediate gratification captures the audience's attention. Art has no choice but to yield to the precepts that rule commerce in order to ensure its survival. In Lipovetsky's terms, the culture-world prevails over the aristocratic culture reserved for a chosen few and restructures the relationship of the human being with its surroundings. Art, which at one point intended to escape the market laws, can no longer run from them if it aspires to obtain an audience as well as financing.

Néstor García Canclini, one of the foremost academics of Latin America, insists on the global and local dichotomy and suggests art as a space in which both concepts do not necessarily conflict with each other. He analyzes visual arts, on one side, and literature on the other, because the imprint left on the audience varies in terms of the time and space needed for it to be used/experienced. For visual arts, the fusion between aristocratic culture and popular culture dissolved thanks to the intuition of artists such as Andy Warhol, who integrated pop culture to museum walls. Cinema was conceived as an art at the service of technology for mass audiences, and cinematographic works are not conditioned in qualitative terms to do without the box office. Music has been able to integrate the contemporary structure in order to reproduce: rhythms from different cultures are present in many productions.

However, the artistic works of valuable local artists do not stand out in a global space; on the other hand, certain artists only function as bridges so that the world can get to know the art from a specific region. For every local artist that becomes global, there are many other local artists that remain almost anonymous; nevertheless,

according to Canclini, national identities are still heterogeneous: global culture flows around the planet with a homogeneous disposition but it embeds differently in each culture. Fragments of local narratives are shared with the rest of the world and stereotypes travel the world's collective imagination. However, never before has the human being had access to such quantities of information and so many different cultures thanks to the Web.

In turn, literature has suffered its own transformations during the 21<sup>st</sup> Century, first, because of the ascent to power of large international corporate groups that govern its policies; second, due to the competition represented by audio-visual media and the entertainment industry in general, both directed to a consumerism oriented society; and, third, because of new technologies which are reconfiguring the act of reading and the way in which the audience reaches literature nowadays. According to many theorists, all these phenomena influence the content of books since the need to reach a certain level of visibility affects the creative process of contemporary writers.

Which books are successful in this global culture? Alessandro Baricco made an exhaustive analysis of the cultural industry offers in terms of globalizations and individual perception. In short, human beings consume a cultural offer that easily integrates to their lifestyles. Books are still consumer objects, but not every type of book. According to Baricco, today's society appreciates a type of text that does not have a number of prerequisites in order to be understood, one that finds its references in the outside world or in itself. A book that requires knowledge of the history of literature in order to be understood is not as adequate as a film adaptation or a book recreating historical events. The reason why genre literature is so successful is that it includes its own user's manual. Baricco stresses that a bestseller is not necessarily a text that has

given up on quality, but rather a text that gets rid of other types of references in order to reach an ever-wider audience.

Pascale Casanova, a French theorist and a disciple of Pierre Bordieu, bases her theory on the literary world on a central dichotomy: the center and the periphery. While the literature found at the center is most dominant on the universal landscape, the literature found on the periphery remains invisible until it obtains the acknowledgement of the center. According to Casanova, the literary world is first divided in linguistic territories, but in order for the works to jump from one to the other, they need to be translated, for without translations, what we know as universal literature would not exist. Therefore, the translator's job is to act as a bridge between the periphery and the center. Literary baggage is a wide concept: classic works constitute the literary base of a nation. And the literary world would not be able to function without the work of writers and translators, although it also needs scholars, critics and editors who allow the literary world to stay alive. It is Casanova who devotes a large section of her book *The World Republic of Letters* to the Latin American literary movement called the *Boom*, using it as an example of the transition of a set of literary works considered peripheral, towards global success.

In the 19<sup>th</sup> Century, Latin American countries obtained their independence from Spain and Portugal. The struggle to become nations demanded a regional side to the discourse; one that faithfully depicted local identity and culture, even if it meant that style must be left aside. It was only later that some writers experimented with form, mainly those considered modernists. The struggle between nationalists and cosmopolitanism would remain, and even today it has validity equal to the battles between what we call local and what is considered global.

From a literary perspective, the 20<sup>th</sup> Century begins with national literature and a practically non-existent concept of Latin American literature. There was Mexican literature, Argentinian literature, Colombian literature, Peruvian literature, and so on; and there was no dialogue between them at all. It was during the 1960's that Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar and Gabriel García Márquez, under the label of the *Boom*, created "Latin American literature" and gave it a privileged place within world literature. Only then, did the eyes of Europe turn to Latin American and discovered writers from previous generations (like Borges or Rulfo); and they are at last considered universal.

The world explosion that was the *Boom*, uncovered a type of literature written in Latin America as well as the workings of a market in which the agent negotiated contracts and translations for these award-winning writers, which turned out to be profitable and of very high artistic quality: a very fortunate coincidence within one single temporal and geographical space. Novels such as *La Muerte de Artemio Cruz*, *La ciudad y los perros*, *Rayuela* and *Cien años de soledad*, paraded the planet translated into many languages. And even though only this last novel could be labeled as "magical realism", it had such an impact that this same label is now used to include all literature written in Latin America. Therefore, Latin American writers write magical realism. And it is with a global stereotype that Latin American books are inserted into universal literature. Certain books fit this description and others do not, and because of it many writers are destined to remain in the periphery.

The generations that followed the *Boom* took two different roads: some continued with their teachers' legacy, following the line of magical realism, they aspired to have massive sales and sacrificed innovative aesthetics; others continued creating projects as far away from the aesthetics of the *Boom* as possible. Time reduced the

interest of the world literature panorama on books written in Latin America and a very large number of works written during what is called the *post-boom* remained as part of the local scene.

By the end of the 20<sup>th</sup> Century, there are two movements which reignite interest in literature written in Spanish: *McOndo*, an anthology by Alberto Fuget and Sergio Gómez which included writers of several countries; it contains a foreword in which the writers completely abjure magical realism, the need to build an identity, and exotic labels, and they declare that Latin America belongs to the global world too. There was also the *Crack*, a Mexican literary group created by Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Eloy Urroz, Pedro Ángel Palou and Vicente Herrasti, which vindicates the total novel but with complete freedom of theme and style: they recognize that the authors of the *Boom* are classics, but they escape from the obligation of imitating them.

Once again, the local literary landscape crosses the international bridge when the Crack authors receive international awards: Volpi receives the *Biblioteca Breve* Award (1999) for *In Search of Klingsor*; and Padilla wins the *Primavera* Award (2000) for *Shadow Without a Name*; both novels take place in Germany and are in no way related to Mexico. The local literary world questioned the fact that the novels did not portray the local reality, while the global world opened its doors to these books, in the form of translations to more than 25 languages.

In the contemporary scene, the literary world's structure is modified at the same time as the transnational economy. Smaller publishing houses do not survive the dominant system against large companies that intend to monopolize the market. The editor is now more of a businessman than a culture lover. International companies now determine distribution, and only a few chosen books move around certain countries. The

main competition faced by books is the mass media. Adaptation to technology is an open process that changes the way in which literature is experienced.

Nowadays, the Mexican literary scene remains submerged in the local and global dichotomy. Many writers linger within the country's borders, while many others are published in many Spanish-speaking countries; however, it is not often that they are translated or that they win international awards. A few books about globally interesting subjects have some success in the international market, even if their literary quality is hard to ascertain.

In the first part of this paper, it is my intention to study how globalization has affected the cultural world, particularly literature. Since this is a connected process, it seems relevant to analyze several points of view of the context in which literature currently takes place. Global cities or immigration are often subjects in literature, whilst the cultural industry is the way in which consumerism society enters literature and creates its own parameters. The literary world's configuration is analog to the global economy, and these market demands cascade into literature. The main premise is that the literary world does not remain isolated from the economic context or from market laws, but rather participates in those same mechanisms which rule the world. The tension between local and global is the key to understand these phenomena.

In the second chapter, I will try to draw a bridge between local and global literature in Latin America. First, write about history before the *Boom* and the cosmopolitan way present since ancient times in the Latin American cultural world. The literary and publishing success of the *Boom* authors allowed Latin American culture to take an international leap. Never before had Spanish-speaking authors been so widely read, translated and promoted. Before this phenomenon, the literary agent was non-existent. After the *Boom*, there was what is called *post-boom* literature, and with it came



certain disenchantment with magical realism, which was so successful in bookstores. While many writers went back to the local scene, only a few of García Márquez disciples could be found on the best-seller lists. All other authors saw the *Boom* as a tough act to follow.

The third chapter is a review of 21<sup>st</sup> Century Mexican literature. In this section I will try to answer a few questions: What are the global subjects of Mexican literature? How do Mexican novelist respond to global culture standardization? I will contrast the works several Mexican writers with the theories mentioned in previous chapters

To examine the global phenomenon within Mexican narrative, I have decided to choose a few authors whose career allows the study of more than one book and who, at the same time, are intertwined with the contemporary world. This is the reason why the present work is limited to authors born during the 1970's. The authors chosen for this analysis have transcended the local scene and their works have become, more or less, global; they have been published by international publishing houses, they have received prestigious international awards, and one or more of their works have been translated to more than one language. The chapter's structure intends to summarize the global and local contexts referencing the Mexican literary world. Also, it compares the Mexican literature subjects that are best known internationally, to the vertex that delimitate globalization: global cities, immigration, and new technologies, in order to widen the Mexican narrative panorama and connect it to what happens globally.

The core of the third chapter is the analysis of the three style variations of internationally known Mexican writers. In their own way, these three aesthetics confront the cultural standardization put forward by globalization. First, Mario Bellatin: a writer with a local and global career whose work is based on experimental literature that ranges from narrative to art installations, consciously combining words and images,

reality and fantasy: the reader assumes the challenge of reading a montage, a construction, a text that is linked to other of the author's books, a hypertextual leap akin to contemporary times.

Bellatin recreates his own world; he de-territorializes his texts stripping his protagonists of their name, their location, their identity, and their religion. Absence recreates a continuous vacuum in Bellatin's literature: the lack of a limb unleashes horror and violence; disease terrifies characters, physical difference becomes the connecting thread in his stories, while emptiness destroys the bridge between the living and the dead, between physical and emotional pain. This emptiness is both creation and destruction. Bellatin is the author of three autobiographies and does not describe himself in any of them. He does, however, establish a playful relationship with the reader who will have to decide if the Bellatin in those texts has any relation to the writer, and if the authors mentioned bear any relation to their real counterparts. The construction of Self and metafiction in the form of hypertext, are present throughout Bellatin's literature. Images and text fuse and relate artistically; conceptual art borders all literary limits. Does experimental literature oppose global culture's standardized scheme? Could it be that experimentation offers a standardized proposition in its self?

The next aesthetic line is Jorge Volpi's, and it is inserted on the axis of cosmopolitanism. His literary project conceives a microcosm anchored on science, politics and history. Besides his fiction works, he has several essays on the role of intellectuals in Mexican history, contemporary Latin American literature and even the workings of the brain with regards to fiction. For Volpi, literature is a form of knowledge; therefore his wish is to bind it to reality. The novels that make up his 20<sup>th</sup> Century trilogy, go over some of the most relevant episodes of world history, from Nazism to the fall of the Berlin Wall and the triumph of capitalism. Each novel corresponds to a specific

discipline: science, psychoanalysis and macroeconomics; a wide perspective which descends into the characters, and vice versa: what really matters in fiction, are human beings, their relationships, their conflicts, and their own experiences within their historical contexts. The character's limits are put to the test through their relationship with power. In Volpi's work, it is possible to learn minute details of historical facts, but also to see human beings' diverse angles. ¿Is cosmopolitan literature an answer to cultural homogenization? Does globalization allow for a shortening of the distance between the readers and quality literature?

The third aesthetic line is the one that depicts local issues, through David Toscana's work. Toscana is an author who writes from the region of Mexico where he was born; notwithstanding, he connects to a global context through imagination, language exploration and the moral parameters that rule his characters. He searches through relevant historical moments in Mexican history, social problems and even world history, from a different point of view: a parallel world constructed by the author with imagination, characters who walk the thin line between fantasy and what is possible. His novels view of "the other" refers to the United States and its relationship with Mexico, but this is always done through his characters' stories. Toscana builds bridges between past and present, foreign and regional, local and global, and does it through criticism, irony, antiheroes, and a literary style that includes beautiful prose, simple language, and a depiction of local subjects connected to universal truths. Theater, literature and other arts, extol characters with a horizon that extends beyond their place of origin, which they have never left. Is Toscana a writer that uses what is local to escape globalization? Is it his intention to highlight the local in the face of the global reconciling their antagonism?

Given the impossibility to cover the whole Mexican literary world, I have decided to deeply analyze three authors whose international literary career allows to exemplify three different ways to enter the global phenomenon. However, globalization is an open process that will continue to change structures and individual actions. The only certainty we have, is that art is inherent to human beings and that it will continue to perpetuate its existence, beyond external transformations.

## CAPÍTULO 1. LA CULTURA EN LA ERA DE LA GLOBALIZACIÓN

*La modernidad es una palabra en busca de su significado:  
¿es una idea, un espejismo o un momento de la historia?  
¿Somos hijos de la modernidad o ella es nuestra creación?  
Nadie lo sabe a ciencia cierta.  
Poco importa: la seguimos, la perseguimos.*

OCTAVIO PAZ

El término globalización hace referencia a un proceso más que a un concepto cerrado, por tratarse de un fenómeno que está sucediendo y no puede constreñirse en una definición exacta. De acuerdo con el diccionario de la Real Academia Española, la globalización se refiere a la “tendencia de los mercados y de las empresas a extenderse, alcanzando una dimensión mundial que sobrepasa las fronteras nacionales” es decir, el manejo de empresas transnacionales de la economía mundial ha traspasado las fronteras nacionales y opera a nivel internacional, lo cual se conoce como globalización. Sin embargo, la percepción de los individuos acerca de la globalización se remite más a los efectos que trae consigo que a sus fundamentos, ya que es un proceso en movimiento cuyas consecuencias políticas, sociales y culturales afectan a todos los países aunque se sitúa de distintas maneras según la cultura.

### Antecedentes

Ante la dificultad de dar una definición que abarque por completo el proceso de la globalización, es posible encontrar variantes sobre la fecha precisa en la que se localiza el inicio de lo que actualmente se denomina globalización. Históricamente algunos estudiosos se remontan al primer contacto con el término “global” proveniente del instante en que la humanidad se percató de que el mundo es redondo: “En un amanecer, que duró siglos, fue apareciendo la Tierra como el globo único y real, fundamento de

todos los contextos de vida, mientras casi todo lo que hasta entonces valía como cielo acompañante, lleno de sentido, se fue vaciando.”<sup>2</sup> A partir de ese momento, se obtiene una imagen esférica del globo terráqueo como un «todo» cuya unidad se demuestra constantemente en el concepto de “mundo”, provocando una necesidad de agrupar a los seres humanos en la idea de globo terráqueo.

Hoy entendemos que la forma esférica de la Tierra no había sido un tomar-por-verdad-ilusiones. La fe de los marineros fue recompensada por la buena acogida de lo real; ella dio peso ontológico a las hipótesis, mapas, imágenes, historias, experiencias y sensaciones relacionadas con la esfera terráquea, hasta un punto en que el objeto mismo atrajo a su lado a los creyentes. Desde entonces, el creciente convencimiento del ser-redonda, ser-completa, ser-navegable de la Tierra determina el saber de lo real. Así como hay maníacos persecutorios que realmente son perseguidos, hay marinos que se imaginan una Tierra redonda cubierta de agua y la circunnavegan efectivamente.<sup>3</sup>

Los seres humanos, a través de la navegación, pudieron confirmar sus teorías de que la Tierra era redonda. En esta investigación no pretendemos adentrarnos en los detalles de este descubrimiento, sino dar como antecedente la nueva forma de percibir el mundo, ya que al concebirlo como un planeta circular cambiaron los procedimientos en que, a partir de ese momento, iban a funcionar las economías internas de cada país.

Uno de los acontecimientos más importantes de la historia universal, fue el descubrimiento de América: Cristóbal Colón emprende un viaje esperando encontrarse con las Indias, y a cambio, descubre un nuevo continente. Esta apertura cambia por completo las concepciones de la Vieja Europa, y se pisa una tierra que representaba enigmas en todos los sentidos y que los españoles estuvieron dispuestos a descubrir. El impulso es económico, pero para lograr sus fines tuvieron que pasar por una serie de batallas e imposiciones que los llevaron a la conquista espiritual, social y racial, que afectó directamente al continente americano y al europeo, pero que revolucionó al resto

---

<sup>2</sup> SLOTERDIJK, Peter, *En el mundo interior del capital*, Madrid: Ediciones Siruela, 2007, p. 21.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 192.

de la humanidad que cambió hasta la manera de ilustrar la geografía: “Después de Magallanes y Mercator resulta cierto y claro: sólo conocemos los barcos y los mapas y globos en los que se representa la verdad de los grandes viajes. Y mientras tanto, ya estamos acostumbrados también a los teléfonos y monitores, que nos proporcionan representaciones sobre las voces e imágenes de la otra parte del mundo.”<sup>4</sup>

La idea que queremos rescatar en esta investigación, remontándonos a la Época Colonial, es que durante los tres siglos en que gran parte del continente Americano era la Nueva España hubo un intercambio económico, cultural, religioso y migratorio entre lo que hoy conocemos como Latinoamérica y España. Intercambio que se daba a través de la navegación, en un proceso lento pero cuyas repercusiones cambiaron el transcurso de las historias de cada país y del mundo. Hasta antes de la conquista en América, Europa era el centro del mundo, su necesidad de expandirse viene de un interés comercial que después se convirtió en una conquista espiritual y social:

Así pues, lo que se ha llamado expansión europea –y nunca se puede recalcar esto bastante- no *hunde* sus raíces originariamente en la idea cristiana de misión; más bien resulta que es por la expansión y por el negocio de riesgo sistematizado, colonial y mercantil, a través de grandes distancias, por los que se libera el misionar, transmitir y transportar como un tipo de actividad de derecho propio (que incluye el *transfer* general de salud, la exportación de la gran cultura, la consulta y todos los conceptos de transmisión de éxito y beneficio). En este sentido habría que decir que la Edad Moderna, en su totalidad, constituye el objeto de una secular ciencia misionera. Los misioneros cristianos sólo reconocieron a tiempo su oportunidad histórica porque saltaron en marcha al barco que zarpaba.<sup>5</sup>

Al analizar históricamente la necesidad de manejar la economía mundial sujeta a unos mismos lineamientos, Sloterdijk sugiere que el proceso de globalización actual, surge de una necesidad económica de dirigir el mundo pero cuyas repercusiones se experimentan en todos los niveles: social, cultural, artístico, etc. El autor, dice acerca de la globalización: “(...) desde los tiempos de Colón globalización quiere decir

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 77.

futurización general del comercio estatal, empresarial y epistémico. La globalización es la sumisión del globo a la forma del rédito. (...)”<sup>6</sup>. El mercado domina el planeta y la necesidad de consumo a los individuos.

Otro momento histórico de importancia para explicar el modelo globalizado, fue la Revolución Industrial en el siglo XVIII. La aparición de las fábricas cambió un proceso económico artesanal por una manera más rápida de obtener productos y como consecuencia de esta industrialización, las estructuras sociales también sufrieron modificaciones apareciendo nuevas clases sociales, migraciones y formas de distribución de la riqueza, tal como señala Jürgen Habermas:

Desde la Revolución Industrial en la Inglaterra del siglo XVIII, la modernización de la economía ha seguido la misma secuencia en todos los países. La masa de la población trabajadora, que desde milenios estaba ocupada en la agricultura, se desplaza, en primer lugar; al sector secundario de la industria productora de bienes y, posteriormente, al sector terciario del comercio, el transporte y los servicios. Las sociedades posindustriales, mientras tanto, se caracterizan por la aparición de un cuarto sector basado en el conocimiento, como las industrias de alta tecnología, la sanidad, los bancos o la administración pública, que dependen del flujo de nuevas informaciones y, en última instancia, de la investigación y de la innovación.<sup>7</sup>

La aparición de las fábricas y las nuevas clases sociales: burguesía y proletariado, cambiaron el proceso laboral que se fue modificando hasta la actualidad, sobre todo con la aparición de las nuevas tecnologías cuyos frutos han revolucionado la vida del ser humano y que encuentran sus bases en los descubrimientos científicos del pasado:

Las nuevas materias y fuentes de energía, las nuevas tecnologías industriales, militares y médicas, los nuevos medios de transporte y comunicación, que durante el siglo XX han revolucionado no sólo la economía sino también las formas de vida y el trato social, se basan en conocimientos científicos y técnicos que se remontan al pasado. Éxitos técnicos como el dominio de la energía atómica y los viajes espaciales tripulados, innovaciones como el desciframiento del código genético y la introducción de tecnologías genéticas en

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 71-72.

<sup>7</sup> HABERMAS, Jürgen, *La constelación posnacional*, Barcelona: Paidós, 2000, p. 61.



la agricultura y la medicina transforman nuestra conciencia de riesgo y afectan incluso a nuestra autocomprensión ética.<sup>8</sup>

Dado que esta investigación no tiene por objeto detallar la historia de la época de la Revolución industrial, sino sólo marcar puntualmente los antecedentes directos de la época de la globalización en la actualidad, sólo ponemos como efectos relevantes la aparición de las fábricas y con ellas, consecuencias a nivel social que interfieren directamente con la dinámica económica actual. Asimismo, queremos seguir la idea de que todo proceso económico tiene incidencia en los aspectos sociales y culturales. De igual manera, la tecnología ha intervenido directamente en la reconceptualización de las ciudades, en la percepción del tiempo y del espacio y por lo tanto, en la forma de vida de los individuos, de lo cual, nos ocuparemos detenidamente más adelante.

La nueva industria que se fue propagando paulatinamente en los países, dio entrada al siglo XX. Durante la primera mitad, la mayoría de la producción industrial estuvo destinada a un fin catastrófico: en la Primera y Segunda Guerra Mundiales, todos los esfuerzos de producción tenían fines bélicos.

Una vez finalizada la guerra, el mundo queda dividido en dos grandes bloques: capitalista y socialista, representados por dos países considerados como potencias mundiales, Estados Unidos y la entonces denominada Unión Soviética. El resto del mundo tuvo destinos muy distintos: con una Europa devastada, muchos países se dedicaron a exportar todos los productos de los que carecían las naciones que habían estado en guerra. Una vez que la economía se recuperó, el mundo se dividió en países capitalistas, del llamado “primer mundo”, países comunistas o socialistas, del “segundo mundo”, y países subdesarrollados o en vías de desarrollo, del “tercer mundo”.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 62.

La caída del Muro de Berlín marca un hecho histórico cuyas repercusiones ideológicas reorganizaron el mundo, y donde el capitalismo se convirtió en la vía única para las economías, siguiendo como modelo Estados Unidos, la formación de la Unión Europea, y más adelante, la explosión de las telecomunicaciones:

Cuando surgía un patrón económico o tecnológico y demostraba su valía en el escenario mundial, se adoptaba mucho más rápidamente que antes. Sólo en Europa, la caída del Muro propició la formación de la Unión Europea y su ampliación de 15 a 25 países. Este hecho, unido a la adopción del euro como moneda común, ha creado una zona económica única en lo que antaño fue una región dividida por un Telón de Acero.<sup>9</sup>

A partir de la recesión estadounidense de 1929, y hasta finales de los setenta, se siguió el principio de la economía keynesiana que empieza a decaer en los años ochenta. Este principio se refiere básicamente a que el Estado de cada nación debe ser el proveedor en la medida de lo posible de su propia economía. Con aranceles exorbitantes, la posibilidad de exportar e importar debía reducirse al máximo si se quería conservar un ingreso *per cápita* favorecedor a la sociedad.

Hasta la primera mitad del siglo XX, muchas economías todavía estaban enlazadas con sus colonias. A partir del fin de la Segunda Guerra Mundial y en los años sucesivos, muchos países lograron sus independencias:

La descolonización después de 1945 y las tablas militares de la Guerra Fría proporcionan una idea de lo pronto que se disuelve. En 1947 India y Pakistán se desligan de la alianza del Imperio británico; después de 1953 los franceses se retiran de Indochina; la mayoría de los Estados africanos consiguen su independencia en el transcurso de los años cincuenta y sesenta; en 1974, como se ha dicho, se evaporan los restos del Imperio mundial portugués; en 1990, con el colapso de la Unión Soviética, desaparece del escenario la potencia misionaria de la vieja Europa, su desmoronamiento despacha los últimos Estados tributarios de la Tierra al capitalismo o al caos. Con respecto al nacionalcomunismo de los chinos, hay que hacer notar que no conlleva en sí mismo un proyecto de mundo, aunque siga siendo importante porque pone a prueba, a gran escala, la separación de capitalismo y democracia; un estado de cosas que hace soñar a los políticos-*law-and-order* en todo el mundo.

---

<sup>9</sup> FRIEDMAN, Thomas, *La Tierra es plana*, Madrid: Ediciones Martínez Roca, S. A., 2006, p. 61.

En los años noventa, el capitalismo alcanza su máximo estatus al ser el modelo que impera en la mayoría de los países en el mundo. Estados Unidos como modelo económico exporta su idea del sueño americano a través de empresas transnacionales que se instalan en las ciudades económicamente más importantes y también en ciudades emergentes, que son países subdesarrollados pero que cuentan con la infraestructura necesaria para que las sedes de transnacionales se instalen ahí pero pagan la mano de obra al precio del país receptor, también empresas europeas están en ciudades de todo el mundo.

### **1.1. Concepto de globalización**

En el siglo XXI el sistema económico global está dirigido por empresas transnacionales instaladas en los diversos países y cuyas reglas superan a las políticas de un Estado-nación, es justamente este proceso económico el que se denomina como globalización. Los economistas se refieren a la globalización como una fase económica que crea una dependencia entre los capitales de los países debido a que se maneja por medio de empresas transnacionales que operan en todos los países creando bienes y servicios a escala mundial:

Según una definición de la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico, la globalización de la economía es aquel proceso por el que los mercados y la producción en los diversos países entran cada vez más en una dependencia recíproca a causa de un comercio transnacional con bienes, servicios, fuerzas de trabajo y el movimiento del capital y la tecnología. Con la globalización triunfa un capitalismo que, tras el derrumbamiento del bloque oriental, se ha convertido en el modelo único que domina la economía.<sup>10</sup>

El motor financiero del mundo gira en torno a la globalización económica, aunado a los avances tecnológicos que han revolucionado el concepto de tiempo y espacio, y

---

<sup>10</sup> SAFRANSKI Rüdiger, *¿Cuánta globalización podemos soportar?*, Barcelona: Tusquets, 2004, p. 16.

eso ha permitido que todas las naciones estén comunicadas y la presencia física sea prescindible. Sloterdijk señala la importancia del dinero que es la llave de acceso al consumo en todas sus manifestaciones; sin el poder adquisitivo, la oferta de las empresas carece de valor para quienes no tienen la posibilidad de adquirir los productos, la tecnología y la industria cultural que colocan en el mercado las empresas transnacionales.

Si resumimos lo que sabemos sobre el gran tránsito al universo del dinero aparece claro en qué medida la mediación monetaria modifica todas las dimensiones determinantes de la existencia: tenemos acceso a lugares, sobre todo como compradores de títulos de transporte; tenemos acceso a datos, sobre todo como utilizadores de medios; tenemos acceso a bienes materiales, sobre todo como poseedores de medios de pago; y accedemos a personas, preponderantemente, en la medida en que podemos permitirnos la entrada a los escenarios del posible encuentro con ellas.<sup>11</sup>

Otra de las cuestiones cruciales que se abordan en torno a la globalización de la economía, es el destino de la soberanía de los Estados-nación. Las empresas transnacionales que dominan en la economía cuestionan la participación de los Estados-nación en las decisiones de cada país. Al respecto, la autora Saskia Sassen explica que el concepto de autoridad ha sufrido una transformación y hace hincapié en la necesidad de la correlación ideológica entre el Estado y las leyes financieras:

Éstas y las instituciones y los regímenes transnacionales emparentados plantean preguntas sobre la relación entre la soberanía del Estado y el gobierno de los procesos económicos globales. ¿Puede el predominio de tales instituciones y regímenes acarrear una declinación en la soberanía del Estado? Estamos viendo una reubicación de la autoridad, lo que ha transformado las capacidades de los gobiernos y puede ser pensado como un ejemplo de lo que Rosenau ha descripto como gobernar sin un gobierno. De muchas maneras, el Estado está involucrado en este sistema emergente. Pero es el Estado mismo el que ha padecido una transformación y participado en la legitimación de una nueva doctrina sobre el rol del Estado en la economía. En esta nueva doctrina es central el creciente consenso entre los Estados para impulsar el crecimiento y el fortalecimiento de la economía global.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> SLOTERDIJK, Peter, *En el mundo interior del capital*, op. cit., p. 249.

<sup>12</sup> SASSEN, Saskia. *Los espectros de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 134.

El Estado ha tenido que acoplarse a leyes económicas que lo exceden como autoridad única, sin embargo no podemos afirmar que en la actualidad haya perdido fuerza en el ámbito político, social y cultural, debido a que no ha sido posible constituir una política transnacional equivalente a la economía. No se trata de una contienda entre lo nacional y lo global, en donde lo que uno gana el otro lo pierde, sino más bien de una expansión, señala Sassen: “El predominio del régimen internacional de derechos humanos y de una gran variedad de actores no estatales en el escenario internacional indica la expansión de una sociedad civil internacional. (...)”<sup>13</sup> La globalización económica existe dentro de territorios específicos y por tanto, hay una vinculación con los Estados-nación que propician y promueven este tipo de sistema financiero en sus territorios.

La percepción de la globalización en los seres humanos está enfocada al consumo de la oferta cultural que propician los medios de comunicación, principalmente, pero también existen otros factores negativos que autores como Safranski sitúan a partir de la Segunda Guerra Mundial cuando Alemania comete el primer “crimen contra la humanidad”, al igual que el lanzamiento de la bomba atómica que causó estragos que atemorizaron al mundo, *desterritorializando* el concepto de guerra, señala Safranski: “Desde la bomba atómica estamos inmersos en una comunidad global de la amenaza. El potencial de las armas atómicas permite el suicidio colectivo de la humanidad y la desertización global. La vida en el globo está en manos del hombre. Las guerras ya no se limitan a regiones, ni se desarrollan ya bajo la dirección exclusiva de los estados.”<sup>14</sup> En la actualidad, temas como el terrorismo, el calentamiento de la Tierra, las armas biológicas, transmiten una desconfianza frente a la globalización de la que también nos beneficiamos en cuanto a descubrimientos científicos, tecnología, comunicación.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>14</sup> SAFRANSKI Rüdiger. *¿Cuánta globalización podemos soportar?*, op. cit., p. 15.

La globalización es, entonces, un proceso que no se da de manera homogénea: la heterogeneidad existente en el mundo hace que la percepción de este fenómeno no sea igual en todos los extremos del planeta. Tal como mencionábamos anteriormente, el poder adquisitivo permite que las personas tengan acceso a una vida de confort producto de la oferta de las empresas transnacionales para la sociedad del consumo, mientras que todos aquellos individuos que no poseen recursos materiales suficientes, tienen un *modus vivendi* acostumbrado a privarse de comodidades físicas, aparatos electrónicos o lugares de recreo y por lo general, continúan practicando tradiciones que en otras partes del mundo, e incluso del mismo país, resultan prácticamente desconocidas.

(...) La instalación del confort erige sus paredes más eficientes en forma de discriminaciones; se trata de paredes de acceso a fondos de dinero, que separan a quienes tienen y a quienes no tienen, muros levantados por reparto extremadamente asimétrico de oportunidades vitales y opciones profesionales: en el lado de dentro, la comuna de los poseedores de capacidad adquisitiva escenifica su ensoñación diurna de inmunidad general mediante un confort establemente alto y creciente; del lado de fuera, las mayorías más o menos olvidadas intentan sobrevivir en medio de sus tradiciones, ilusiones e improvisaciones (...).<sup>15</sup>

La brecha entre ricos y pobres ha sido una de las preocupaciones centrales de las políticas públicas. El capitalismo acrecienta esas diferencias y con la globalización se tornan cada vez más evidentes aunado al fomento de una mayor consciencia colectiva debido a la rapidez con que se propaga la información. Esas críticas para la globalización en materia de desigualdades, se dan de manera constante, pero pocas veces se ofrece un modo de combatirlas y hasta el momento no se han dado soluciones definitivas: el hambre, la pobreza, las enfermedades siguen siendo un problema mundial:

Aquí se funda la *malaise* de la “crítica” globalizada, que es verdad que exporta las normas para juzgar la miseria en todo el mundo, pero no los medios para su superación. Sobre este trasfondo puede caracterizarse Internet, como antes de ella la televisión, como

---

<sup>15</sup> SLOTERDIJK, Peter. *En el mundo interior del capital*, op. cit., p. 232.

un instrumento trágico, dado que, como medio de comunicaciones fáciles y democrático-globales, apoya la consecuencia ilusoria de que los bienes materiales y exclusivos tendrían que ser igualmente universalizables.<sup>16</sup>

La diversidad existente en el mundo tanto en materia económica, como social y cultural hace imposible una homogeneización aún cuando se ofrezcan los mismos productos de consumo en el mercado mundial. La variante del poder adquisitivo, del acceso a la información, del nivel educativo hace que los efectos de la globalización sean percibidos únicamente por un sector determinado de la población, sobre todo en los países del tercer mundo:

(...) Consecuentemente, la expresión “mundo globalizado” vale exclusivamente para la instalación dinámica que sirve como envoltura de “mundo de vida” a la fracción de la humanidad de los poseedores de capacidad adquisitiva. En su interior siempre se alcanzan nuevas alturas de imposibilidad estabilizada, como si el juego de beneficios de las minorías intensamente consumidoras contra la entropía pudiera seguir de forma indefinida.<sup>17</sup>

De cualquier manera, la globalización es una historia en construcción basada en la dependencia económica de los países y trae como consecuencia una brecha más evidente entre los que tienen el poder adquisitivo y los que no lo tienen. Ahora bien, es necesario hacer un análisis de la relación del individuo con el concepto de globalización: más allá de un concepto económico, el proceso globalizador ha permeado la vida de los seres humanos.

Para comprender mejor la relación del sujeto con el mundo globalizado, es necesario entender este proceso económico como parte de un mundo que está en movimiento, debido a que dista de ser un concepto estático que pueda abordarse de forma generalizada. De acuerdo con el autor italiano Alessandro Baricco, hay seis ejemplos que ilustran cómo las empresas transnacionales y sus ofertas de consumo están en todas partes del planeta:

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 234-235.

1. Vas a cualquier parte del mundo y allí encuentras Coca-Cola. O Nike. O Marlboro.
2. Podemos comprar acciones en todas las bolsas del mundo, invirtiendo en empresas de cualquier país.
3. Los monjes tibetanos están conectados a Internet.
4. El hecho de que mi coche está construido por piezas, unas cuantas en Sudamérica, otras en Asia, otras en Europa y otras, tal vez, en Estados Unidos.
5. Me siento frente al ordenador y puedo comprar todo lo que quiera *on line*.
6. El hecho de que, en todos los rincones del planeta, han visto la última película de Spielberg, o se visten como Madonna, o juegan el baloncesto como Michael Jordan.<sup>18</sup>

De acuerdo con Baricco, no se trata de delimitar la globalización con estos paradigmas, o simplemente posicionarse a favor o en contra. El autor apela a la veracidad de estos ejemplos en la medida en que permiten a muchos individuos explicarse a sí mismos lo que es globalización. Si bien es cierto que se puede comprar cualquier cosa por Internet, cabe preguntarse cuántas personas pueden verdaderamente hacerlo, y cuántas aunque pueden, no utilizan este método. De igual manera, se pueden comprar acciones en cualquier bolsa del mundo, pero si tomamos este ejemplo para explicar la globalización diríamos que es un proceso que se detiene ya que no todas las operaciones se llevan a cabo con éxito, para lo cual, Baricco hace hincapié en lo siguiente: “Visto lo cual, para definir un fenómeno de este tipo bastaría con la menos comprometida y nada novedosa palabra internacionalización: es decir, algo que no proyecta la imagen de un planeta convertido en un único país, sino, muchos más modestamente, la de un planeta compuesto por países capaces de intercambiar su dinero más y mejor que en el pasado.”<sup>19</sup> En definitiva, son unas cuantas manos quienes deciden el futuro económico de los países, empresas que establecen sus sedes en diversas partes del mundo, de acuerdo a lo que les resulte más redituable.

Muy significativo es que Baricco tome como ejemplo a los monjes tibetanos. Surge a raíz de una campaña publicitaria de IBM en la que los monjes navegaban

---

<sup>18</sup> BARICCO, Alessandro, *Next. Sobre la globalización y el mundo que viene*, Barcelona: Anagrama, 2002, p. 16.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 20.



felizmente por la Red: “De forma sintética, sugiere esa contracción del espacio y del tiempo que sería exactamente el signo distintivo de la globalización: los monjes son algo antiguo y geográficamente muy alejado, y sin embargo navegan por la Red; es decir, convergen felizmente hasta el corazón del mundo, hasta el aquí y el ahora.”<sup>20</sup> Ante las campañas publicitarias, la gente deja de cuestionarse sobre la fiabilidad de las imágenes mostradas y sobre todo, los conceptos que las fundamentan. Los monjes encarnan una cultura antigua que entra en contacto con la Red seduciendo a los espectadores, quienes *deberían* conectarse también. Baricco aclara que en la realidad, los monjes no navegan por Internet. Lo que el autor expresa es la utilización del término globalización. Es un foco de atención el individuo que compra libros por Internet, pero no el alto porcentaje de lectores que aún asiste a las librerías, señala Baricco. Es decir, muchas de las prácticas culturales de los seres humanos no han sido consideradas globales, para hacer de algo global se requieren de muchas participaciones individuales, lo que antes era parte de un imaginario se convierte en una realidad, tal como dice Baricco:

Para poner en movimiento el dinero, era necesario que se moviera el dinero de todos. Para construir un nuevo campo de juego, era necesario que todo el mundo tuviera ganas de salir al campo. En cierto sentido, era necesario que la imaginación colectiva saltara por encima de los hechos, para luego poder llevárselos consigo. Ese salto en la imaginación tiene un nombre: globalización. Nuestro Oeste.<sup>21</sup>

La existencia de un fenómeno que denominamos «global» es también producto de la suma de lo individual, es decir, la oferta de las empresas transnacionales es también una respuesta de la demanda. La globalización, en la actualidad, nada tiene que ver con la visión del marinero que alguna vez surcó los mares en busca de nuevas tierras, o de aquellos exploradores que buscaban cómo apropiarse de nuevos territorios. Tal como

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 22

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 31-32

dice Sloterdijk, estamos frente a un mundo que responde a las necesidades de una sociedad de consumo:

En el mundo poshistórico, efectivamente, todos los signos tienen que estar orientados al futuro, porque en él está la única promesa que puede hacerse categóricamente a una asociación de consumidores: que el confort no va a cesar de fluir y crecer. Por consiguiente, el concepto de “derechos humanos” es inseparable de la gran marcha hacia el confort, en tanto que las libertades a las que ellos se refieren, preparan la auto-realización de los consumidores. Consecuentemente, sólo están en todas las bocas allí donde ha de construirse la infraestructura institucional, jurídica y psicodinámica del consumismo.<sup>22</sup>

La sociedad de consumo mira hacia el futuro: ya no es suficiente situarse en el “aquí y el ahora” dado que se tiene la certeza de que el producto obtenido en el tiempo presente será *mejorado* en un corto plazo, el consumo seguirá creciendo y la sociedad consumista estará ansiosa de experimentar nuevas necesidades adquiridas. Al hacer referencia a la sociedad de consumo como concepto, no se trata de una novedad, sino que comienza desde que los productos, bienes y servicios se ofrecen en manufactura. De acuerdo con la teoría de Lipovetsky, el capitalismo ha pasado por tres fases. La primera comenzó alrededor de 1880 y terminó con la segunda guerra mundial por el despegue de la economía que pasó de ser artesanal a industrial y gracias a la velocidad de los transportes fue posible un intercambio comercial a mayor escala. La industria automovilística revolucionó la vida de los individuos y la organización empresarial pone al alcance de un mayor número de personas los productos aun cuando reduzcan sus precios para conseguir el objetivo de vender masivamente:

El capitalismo de consumo no nació automáticamente con las técnicas industriales capaces de producir mercancías estandarizadas en grandes series. Es también una construcción cultural y social que requirió por igual la «educación» de los consumidores y el espíritu visionario de los empresarios creativos, la mano «visible de los directivos». En la base de la economía de consumo se encuentra una nueva filosofía comercial, una estrategia que rompe con las actitudes del pasado: vender la máxima cantidad de

---

<sup>22</sup> SLOTERDIJK, Peter. *En el mundo interior del capital*, op. cit., pp. 205-206.

productos con un pequeño margen de beneficios antes que una cantidad pequeña con un margen amplio.<sup>23</sup>

En esta fase aparecen empresas que fundaron marcas que existen hasta el día de hoy: Coca-Cola, American Tobacco, Procter & Gamble, Heinz, Quaker Oats y Campbell Soup, por mencionar algunas, y la relación vendedor-cliente se sustituye por la de marca-cliente. También la publicidad hace su aparición con fuerza con el fin de colocar las marcas entre el gusto del público, y se constituyen los grandes almacenes como los lugares por excelencia para las ventas a gran escala: “Basados en las nuevas políticas de venta agresivas y seductoras, los grandes almacenes constituyen la primera revolución comercial moderna que inaugura la era de la distribución de masas.”<sup>24</sup>

En la segunda etapa, la industria se ha consolidado y se moderniza a gran velocidad, se aplica la economía a gran escala, métodos científicos de gestión, organización y administración del trabajo, rotación rápida de la mercancía, y sobre todo, la idea de los precios bajos. Se crea el concepto de supermercado, más tarde de hipermercado donde se trata de rebajar al máximo los costos con la finalidad de atraer más clientes.

En el curso de esta fase se construye, hablando propiamente, la «sociedad de consumo de masas» como proyecto de sociedad y fin supremo de las sociedades occidentales. Nace una nueva sociedad en la que el crecimiento, la mejora de las condiciones de vida, balizas de consumo, se convierten en criterios fundamentales del progreso. Aumenta el PIB y elevar el nivel de vida de todos se presenta como un «deber inexcusable» y toda una sociedad se moviliza alrededor del proyecto de conseguir una cotidianidad cómoda y fácil, que es sinónimo de felicidad.<sup>25</sup>

Esta segunda fase se vuelve más cuantitativa que cualitativa, busca el equipamiento de los hogares para ser más modernos. El mercado es parte ya de la vida

---

<sup>23</sup> LIPOVETSKY, Gilles, *La felicidad paradójica*, Barcelona, Anagrama, 2007, p. 24.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 30.

cotidiana, la sociedad de consumo está establecida al tiempo que avanza a una imparable creación de necesidades que implicará más consumo cada vez.

Cuando las necesidades han sido cubiertas el cambio radica en la apuesta que hacen las empresas por hacer que sus productos se consuman pero de manera personalizada. Y llegamos a la tercera fase en la que Lipovetsky habla de una sociedad de hiperconsumo; si en la primera mitad del siglo XX se fueron instaurando los bienes y servicios “necesarios” para la comodidad del ser humano, poco a poco estas necesidades se establecen como básicas y pasamos a un siguiente nivel en el que el individuo busca cómo llenar sus espacios de ocio y hacerlos únicos.

Nace un *homo consumericus* de tercer tipo, una especie de turboconsumidor desatado, móvil y flexible, liberado en buena medida de las antiguas culturas de clase, con gustos y adquisiciones previsibles. Del consumidor sometido a las coerciones sociales del *standing* se ha pasado al hiperconsumidor al acecho de experiencias emocionales y de mayor bienestar (*mieux-être*), de calidad de vida y de salud, de marcas y de autenticidad, de inmediatez y de comunicación. El consumo privatizado ha tomado el relevo del consumo honorífico en un sistema en el que el comprador está cada vez más informado y es cada vez más infiel, reflexivo y «estético»<sup>26</sup>

En esta nueva manera de ofrecer los productos, los individuos que tienen acceso a consumir, están también ante una gama de posibilidades que les permiten reinventarse; por tanto, el consumo se vincula a lo emocional: cambiar el estilo de vida, la apariencia, los objetos que te hacen *ser* de determinada manera. Para cualquier edad la mercadotecnia está preparada para entrar en la competencia constante de captar sujetos con deseos aparentemente inagotables. De acuerdo con esta teoría de Lipovetsky, el consumo ha penetrado todas las relaciones humanas, familiares, espirituales, religiosas y políticas, porque nada escapa a la mercadotecnia: “El materialismo de la primera sociedad de consumo ha pasado de moda: actualmente asistimos a la expansión del mercado del alma y su transformación, del equilibrio y la autoestima, mientras

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 10.

proliferan las farmacopeas de la felicidad.”<sup>27</sup> Para este autor, la sociedad del hiperconsumo busca una felicidad paradójica que radica en que el consumo es una necesidad humana que ha ido en aumento conforme los avances de la ciencia, la tecnología, la civilización; pero, por otro lado, nos hemos saturado de consumo, el hombre ya no se encuentra a sí mismo si no se rodea de cosas externas:

Se nos induce a que atribuyamos a necesidades «inferiores» el gusto por lo fácil y lo ligero, el gusto por lo evasivo y lo lúdico, que son consustanciales al deseo humano. En estas inclinaciones, entre otras, se inscribe la espiral del hiperconsumo. Los excesos nocivos del consumismo no bastan para condenar globalmente un fenómeno que guarda vínculos muy íntimos con la búsqueda de lo agradable y la distracción.<sup>28</sup>

Ante una oferta de consumo tan avasalladora, hay también un anhelo humano por la individualidad que también se reafirma en el consumo: comprar productos “fuera de lo común”; y personalizarlos hasta “sentirlos” propios. La diferencia con la fase anterior en la que el consumo se distinguía por hacer visible la posición socioeconómica del individuo; en la tercera fase, evidencia las diferencias de edad, gustos personales, identificación cultural hasta en los productos más triviales. El consumidor en la tercera fase, según Lipovetsky, es emocional y reflexivo:

Es el momento de la regulación y la moderación, de potenciar motivaciones menos dependientes de los bienes comerciales. Se imponen cambios que permitan asegurar no sólo un desarrollo económico duradero, sino también existencias menos desestabilizadas, menos atraídas por las satisfacciones consumistas. Pero por otro lado también necesitamos *más consumo*: para que retroceda la pobreza, pero también para ayudar a la tercera edad, para mejorar las condiciones de la salud pública, para utilizar mejor el tiempo y los servicios, abrirse al mundo, saborear experiencias nuevas. No habrá salvación sin avance del consumo, redefinido según nuevos criterios: no habrá esperanza de una vida mejor si no se somete a crítica el imaginario de la satisfacción total e inmediata, si se queda en el simple fetichismo del crecimiento de las necesidades comercializadas. El tiempo de las revoluciones políticas ha concluido; ante nosotros tenemos el de la reestabilización de la cultura consumista y el de la reinención permanente del consumo y los estilos de vida.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 13-14.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 15.

La fase tres, la era del hiperconsumo, según Lipovetsky, se caracteriza por la paradoja de tener entre las ofertas de las empresas transnacionales una serie de productos estandarizados impulsados por la publicidad que incitan a consumir de una manera seductora, atractiva e irresistible. Pero consumir en esta era, no es sólo cuestión de manifestar signos externos sino de crear una estética propia: comprar productos estandarizados por un lado, pero reinterpretados de manera individual. Es la sociedad del consumo la que valora, rechaza o acepta y consume los productos culturales y es a esta sociedad a quienes se dirigen tanto las empresas de diversos productos básicos, de entretenimiento, como las editoriales, los museos, las galerías de arte, las librerías y toda empresa que desee ser competitiva en el universo global del consumo.

## **1.2.Ciudades globales**

Los espacios concretos donde convergen lo local y lo global, donde las economías emprenden sus acciones y los individuos aceptan o rechazan determinada manera de proceder, donde convive la multiculturalidad; en pocas palabras, donde la globalización se materializa es en las denominadas ciudades globales. Estas ciudades, que alguna vez fueron metrópolis, están arquitectónicamente preparadas para ajustar sus estructuras a las necesidades que requiere la globalización económica:

(...) Donde ya sólo se puede construir muy poco nuevo hay que proceder a un aprovechamiento más intenso de lo existente. De esta fase es característica la alianza entre política de tráfico y marketing ciudadano-cultural: las ciudades de los exitosos quieren ser lugares de eventos, *life quality provider* y nudos de comunicación en corredores metropolitanos, por lo que la construcción de vías de alta velocidad entre capitales expresa con tanta pregnancia las ambiciones de la cultura ciudadana cristalizada como la edificación de colectores urbanos indispensables del tipo: recintos feriales, estadios deportivos, museos de arte moderno y filiales de las cadenas hoteleras internacionales.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> SLOTERDIJK, Peter. *En el mundo interior del capital*, op. cit., p. 189.

Ciudad global también denominadas megalópolis, son ciudades grandes, sedes de empresas transnacionales, cuya estética ha sido reformada para que cohabiten la ciudad tradicional, la ciudad industrial y ahora la ciudad global. Esto también ha derivado en que la ubicación geográfica tenga una nueva forma de ser concebida: “No son áreas delimitadas y homogéneas, sino espacios de interacción en los cuales las identidades y los sentimientos de pertenencia se forman con recursos materiales y simbólicos de origen local, nacional y transnacional.”<sup>31</sup> En las grandes ciudades residen espacios para imaginar la globalización con una convergencia entre lo nacional-local y lo global. Como decíamos al inicio de este apartado, en las ciudades globales es donde se lleva a cabo empíricamente el fenómeno de la globalización, tal como nos describe la autora Saskia Sassen:

Las ciudades en especial aquellas que conforman los centros de negocios más importantes, son un nexo en donde muchas de las nuevas tendencias de organización se unen. Muchas de las actividades de servicio se han descentralizado a través de las nuevas tecnologías de información, y muchos otros servicios que dependen de la proximidad a los compradores siguen patrones de distribución de poblaciones, empresas y gobiernos. Pero las ciudades son sitios claves para la producción de los servicios más avanzados, predominantemente los servicios orientados hacia la exportación, y para las empresas de servicio que operan en densas redes empresariales. Las ciudades también son sitios clave para los distintos mercados laborales que estas empresas de servicio necesitan.<sup>32</sup>

El funcionamiento económico repercute directamente en el gobierno de las ciudades donde se llevan a cabo todas las operaciones de empresas transnacionales. Esto implica toda actividad de tipo financiero, de exportación e importación, creación de fuentes de empleo diversos, tanto especializados, como de bajo salario pero necesarios para la articulación de cualquier negocio, así como una propuesta de atracciones turísticas. Su antecedente directo es la época industrial que reformó el concepto de ciudad, sin embargo, con la puesta en marcha de la globalización, las ciudades han

---

<sup>31</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La globalización imaginada*, 2ª ed., México: Paidós, 2005, p. 165.

<sup>32</sup> SASSEN, Saskia, *Los espectros de la globalización*, op. cit., pp. 161-162.

sufrido nuevas transformaciones producto de las demandas económicas actuales y por lo tanto, sociales y culturales: “Podemos ver en las ciudades la formación de un nuevo núcleo económico urbano de actividades financieras y de servicios, que llega a reemplazar al antiguo, típicamente más orientado-a-la-manufactura de servicios y a la producción de actividades.”<sup>33</sup> Tal como explica Saskia Sassen, a partir de la década de los ochenta y hasta nuestros días, las ciudades industriales sufrieron cambios, consecuencia del crecimiento empresarial internacional, haciendo que las consideradas ciudades globales, no sólo se definan por su economía dentro de su territorio, sino por las relaciones con otras megalópolis cuya conexión se ha visto tremendamente modificada por el avance tecnológico que permite estar en contacto inmediato con los principales centros financieros:

(...) La globalización económica y las nuevas tecnologías de la información no sólo han reconfigurado la centralidad y sus correlatos espaciales, sino que también crearon nuevos espacios para la centralidad. Estamos viendo la formación de un “centro” transterritorial constituido por vía de la telemática e intensas transacciones económicas. La más poderosa de estas nuevas geografías de la centralidad en el nivel interurbano vincula los mayores centros internacionales financieros y de negocios: Nueva York, Londres, Tokio, París, Frankfurt, Zurich, Amsterdam, Los Ángeles, Sidney y Hong Kong, entre otros. Pero esta geografía ahora incluye ciudades como San Pablo y México D. F. La intensidad de las transacciones entre estas ciudades, particularmente a través de los mercados financieros, el comercio en servicios y la inversión, se ha incrementado notoriamente, y así lo han hecho los órdenes de magnitud involucrados.<sup>34</sup>

Todas las ciudades abastecen un mercado nacional y otro global, cuya complejidad se acentúa debido a que las transacciones financieras operan a nivel internacional y por lo tanto, hay una modificación en el manejo de las empresas. Esto hace que las oficinas centrales de las multinacionales requieran de un servicio más especializado y recurran a la contratación de profesionales que perciben por su trabajo altos ingresos mientras que el resto de los trabajadores, indispensables para que

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 205-206.



funcionen las multinacionales, no son tomados en cuenta, acentuando las desigualdades que suscitan las críticas a la globalización tal como nos explica Sassen, refiriéndose a la transformación de las ciudades globales:

Este predominio del profesionalismo en la organización económica ha contribuido, en consecuencia, a la valorización de servicios especializados y de trabajadores profesionales. Y ha contribuido también a señalar que muchos de los “otros” tipos de actividades económicas y trabajadores como innecesarios o irrelevantes para una economía avanzada.<sup>35</sup>

Dentro del paisaje urbano de la ciudad global, se erigen físicamente las sedes de las grandes empresas transnacionales. Esto trae consigo repercusiones económicas para las pequeñas empresas que ven en las transnacionales la gran amenaza de su extinción, y sobre todo, consecuencias laborales. La competencia se vuelve una lucha por la supervivencia, pues estas empresas convocan puestos especializados, con estudios específicos a lo que no todos los individuos pueden aspirar, y sin embargo, todo tipo de empleo es necesario para que un negocio, una empresa, una ciudad, funcionen. Motivo por el cual, tal como mencionábamos anteriormente, para muchos críticos la globalización ha incrementado la desigualdad:

Vemos marcados incrementos en las desigualdades socioeconómicas y espaciales dentro de las grandes ciudades. Esto puede ser interpretado tan sólo como un aumento cuantitativo en el grado de desigualdad. Pero también puede ser entendido como una reestructuración social y económica así como el surgimiento de nuevas formas sociales y alineaciones de clase en las principales ciudades de los países altamente desarrollados: el crecimiento de una economía informal; el ascenso social del área hacia un estado comercial y residencial de altos ingresos; y el gran aumento de desamparados.<sup>36</sup>

Las ciudades globales funcionan con una economía transnacional, permiten la interacción de grandes empresas que requieren de empleos especializados, pero también aumentan la brecha entre enriquecimiento y pobreza, ya que no todos los individuos están al alcance de todos los servicios que ofrecen las multinacionales lo cual se refleja

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 175.

en un sentido estético: se modifica el paisaje urbano orientado hacia la expansión y el crecimiento económico, pero también surgen zonas marginales que no tienen las comodidades y servicios de los que perciben altos ingresos.

De acuerdo con García Canclini, se necesita cumplir con ciertos requisitos para considerarse “una ciudad global”. En primer lugar, la fuerte presencia de empresas transnacionales (en especial, organismos de gestión, investigación y consultoría). En segundo lugar, debe haber mezcla multicultural en sus habitantes, tanto en los nacionales, como una considerable cantidad de extranjeros entre su población. Como tercer requisito, la ciudad debe tener prestigio en sus concentraciones artísticas y científicas. Y por último, un alto porcentaje de turismo internacional. Incluso, muchos de los proyectos aún no terminados en las ciudades se completan con el imaginario visual de lo que aún no se construye, de lo cual, participan espectadores, aumentado así, los atractivos que ofrecen las ciudades, por ejemplo, muestras virtuales de lo que se pretende construir, pabellones industriales con ferias, etc.

Sin embargo, los países no están poblados sólo por ciudades globales, existen también pequeñas ciudades en las que la comercialización global tarda más o menos en llegar. La distancia entre ciudad globalizada y ciudad tradicional es más perceptible en las megalópolis del Tercer mundo: “De hecho, varios especialistas en el tema (Castells, Hannerz, Sassen), distinguen entre ciudades propiamente globales y “ciudades emergentes””.<sup>37</sup> Ciudades como Nueva York, Los Ángeles, Londres, París, Berlín, Francfort, Tokio y Hong Kong que tienen una tradición financiera y infraestructura urbana de primer nivel; y por otra parte, las ciudades emergentes como Barcelona, San Pablo, México, Chicago, Taipei y Moscú, que poseen servicios e infraestructura para las

---

<sup>37</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La globalización imaginada, op. cit.*, p. 168.

empresas globales pero coexisten con zonas marginales acentuando la desigualdad y la inseguridad:

El segundo grupo de ciudades vive en la tensión entre formas extremas de tradición y modernización global. Esta fractura genera oportunidades de integración internacional y a la vez, desigualdad, exclusión económica y cultural. Estos problemas son particularmente visibles en relación con los jóvenes cuando dificultan su incorporación al mercado laboral, ya sea por la desigualdad económica o la falta de preparación educativa.<sup>38</sup>

De esa palpable tensión surge la preocupación de que una parte de la población se integre al sistema global; y otra, quede concentrada en una minoría: “Si acordamos que las megaciudades, o al menos algunas de ellas, son lugares donde se manifiestan los movimientos globalizadores en la industria y en las finanzas, los servicios y las comunicaciones, las transformaciones del espacio público pueden darnos claves para comprender sus tendencias y su interacción con la cultura local.”<sup>39</sup> La tradición de las ciudades Latinoamericanas como Lima, Buenos Aires y México viene de la época colonial en la que fueron metrópolis, un papel que persistió después de la independencia permitiéndoles una apertura exterior con la que funcionaron durante todo el siglo XX:

(...) Encontramos en esas urbes antecedentes de la globalización, pero dentro de restricciones derivadas de la lógica colonial o imperial que privilegiaban los vínculos de una metrópoli. Hasta mediados del siglo XX la estructura y el significado de la vida en esas urbes latinoamericanas estuvieron condicionadas preferentemente por su papel como centro político, económico y cultural de cada nación. En cambio, lo que convierte ahora a México y San Pablo en ciudades globales no es ser capitales de regiones, o sus conexiones con un país metropolitano, sino el convertirse en focos decisivos de redes económicas y comunicacionales de escala mundial.<sup>40</sup>

Para ejemplificar detalladamente la evolución de una ciudad global, tomaremos el caso concreto de México, por ser sede de empresas multinacionales, pero también porque es una ciudad de contrastes donde convive lo local con lo global, y por el

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>40</sup> *Idem.*

crecimiento acelerado que ha tenido en los últimos años, además de que el objeto de estudio de esta investigación es la literatura mexicana en este contexto global.

A mediados del siglo XX, se convirtió en una ciudad en crecimiento pero conservando la traza colonial, con sus barrios aledaños y todo concentrado en el centro histórico, con sus símbolos patrióticos y el entretenimiento reservado para el cine, los salones de baile y los parques. Un paisaje de 3 millones de habitantes que en los últimos 50 años se ha transformado en una megalópolis de más de 20 millones de habitantes cuya consecuencia es el cambio de concepto de espacio urbano: “¿Qué fue lo que redistribuyó el espacio urbano en los últimos veinte años? Ante todo, las redes comunicaciones (prensa, radio, TV, video, informática). También las bibliotecas, los centros comerciales –algunos incluyen ofertas culturales- y últimamente las multisalas de cine.”<sup>41</sup> La arquitectura de México DF tiene grandes edificios que albergan a las empresas multinacionales más importantes, los bancos, tiene todos los comercios, tiendas, restaurantes, hoteles que ofrecen las marcas globales. Es una megalópolis con grandes calles y avenidas que comunican la ciudad:

Así cambia también el sentido de la ciudad como espacio público. No sólo estos medios favorecen una interacción más fluida de la capital con la vida nacional, sino con bienes y mensajes transnacionales: la megalópolis como lugar en el que se concentran informaciones y espectáculos internacionales, sucursales de grandes tiendas extranjeras, centros de gestión de capitales, innovaciones e imaginarios globalizados.<sup>42</sup>

Es imposible constreñir la actividad de los individuos sólo ligada al centro histórico por la magnitud de esta megalópolis. La ciudad de México está dividida en delegaciones que prestan servicios a los ciudadanos para que puedan hacer sus vidas sin tener que desplazarse demasiado lejos. Pero también, en esta impresionante ciudad, se llevan a cabo acontecimientos tradicionales como: el festejo de la virgen de Guadalupe,

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>42</sup> *Idem.*

la Semana Santa en Iztapalapa, reuniones en el zócalo y espectáculos deportivos que convocan un gran número de asistentes y que forman parte de la vida de los ciudadanos, tan importante como cualquier otra actividad:

(...) La gran ciudad sigue conteniendo pueblos que preservan hábitos residenciales y fiestas de origen rural, y sus nombres sintetizan el componente hispano y el indígena al vincular un santo católico y un nombre náhuatl, a la vez que sus habitantes se vinculan con la urbe moderna en sus lugares de trabajo y consumo; también siguen funcionando con un perfil relativamente autónomo barrios fundados en los siglos XVII y XVIII, donde se reproducen prácticas y fiestas de aquella época que, por supuesto, no son incompatibles con las autovías de tránsito rápido que los atraviesan ni con la presencia de edificios y tecnología avanzados que transmiten imaginarios posmodernos (...).<sup>43</sup>

La ciudad de México ha sido objeto de muchos estudios debido a esta convivencia entre lo local y lo global, a los espacios urbanos que no limitan a sus habitantes para continuar preservando sus tradiciones ancestrales. La mezcla de la que es resultado la sociedad mexicana está presente en las costumbres de una buena parte de sus residentes: desde los nombres de algunas calles, barrios que son un símbolo del sincretismo; hasta prácticas y fiestas religiosas heredadas del pasado y que hacen de la ciudad de México un lugar de contrastes que nos recuerda permanentemente lo local y lo global.

Otra de las actividades donde se concentra el desarrollo, la infraestructura, y la comercialización con mayor actividad e influencia está en la prensa, la radio, la televisión, los entretenimientos masivos tanto nacionales como ligados a empresas transnacionales. Esta diferencia marca la evolución de las antiguas ciudades industriales a las ciudades globales de las que hacíamos mención anteriormente. De acuerdo con García Canclini:

Hace apenas veinte años las teorías de la urbanización caracterizaban a las ciudades por su diferencia con el campo, y la transferencia de fuerza de trabajo de labores agrícolas a las secundarias y terciarias. Ahora, los impulsos más potentes para el desarrollo proceden, más que de la industrialización, de procesos informáticos y financieros. Y como estos servicios requieren una infraestructura física, aun los productos más móviles y

---

<sup>43</sup> *Idem.*

desterritorializados se arraigan en ciudades que cuentan con recursos tecnológicos y humanos de alta calificación. La dispersión geográfica de las interacciones globales se combina con sitios estratégicos, en muchos puntos del planeta que especializan las comunicaciones.<sup>44</sup>

Esta comunicación permite que la economía sea global y en la actualidad, el papel de las grandes ciudades radica en la conexión que hagan estas con las economías más potentes de varios países más que de ciudades industrializadas como ocurría en el pasado:

Si hasta hace pocas décadas las imágenes emblemáticas de las megalópolis eran las chimeneas y los barrios obreros, hoy son los enormes carteles de publicidad transnacional que saturan hasta la contaminación visual todas las vías rápidas y los monumentos arquitectónicos posmodernos, esos altos edificios corporativos, de vidrio reflejante, que en la ciudad de México están cambiando el paisaje en el Paseo de la Reforma, Polanco, Santa Fe y el extremo sur de la ciudad.<sup>45</sup>

Esa arquitectura urbana que se modifica y se aleja de la imagen de las fábricas para dar paso a edificios altos con cristales, crea también espacios concebidos para el entretenimiento de los ciudadanos. Un ejemplo importante es el de los centros comerciales que desarrollan un importante papel dentro de las megalópolis no sólo porque difunden las marcas sino porque aunado al consumo, arquitectónicamente, ofrecen espacios recreativos que trascienden los fines comerciales y se vuelven un paseo, que tiene también opciones culturales como cines, música, libros: “La combinación de estos ingredientes los vuelve más seductores que los centros exclusivamente culturales y más confiables que otros lugares hechos sólo para comprar o pasear. Una de las claves culturales de su éxito es cómo convergen en ellos diferenciación simbólica y libertad de comportamientos.”<sup>46</sup> De acuerdo con García Canclini, una política de integración podría favorecer no sólo a la convivencia de los ciudadanos sino a la promoción cultural aprovechando espacios globalizadores.

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>45</sup> *Idem.*

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 173.

Para que la globalización de la vida urbana se afiance y sea más que simples negocios inmobiliarios, financieros y mediáticos, sería necesario que se replantearan las relaciones de la política cultural con la esfera pública y la ciudadanía. Si las tradiciones artísticas y artesanales, los museos y los barrios históricos, llegarán a formar parte de un proyecto de desarrollo urbano (y nacional) junto con los sistemas avanzados de comunicación e informática, serían otras las posibilidades de intervenir en los problemas de desintegración y desigualdad. Quizá cambiaría la imagen y la competitividad de la ciudad (y de cada país) en el exterior.<sup>47</sup>

En las ciudades hay diversidad, no sólo se trata de edificios financieros y comerciales, también hay infraestructura construida específicamente para el entretenimiento de los individuos, como los museos, los parques de diversiones, las librerías, donde además, se puede promover la cultura, el arte, aprovechando los nuevos espacios y la publicidad.

Asimismo, la diversidad no sólo radica en los sitios de recreo del paisaje urbano con las innumerables opciones que tienen los habitantes y los turistas, sino también en los contrastes y los efectos negativos. Los procesos globales en estas ciudades han ido acompañados paralelamente de un grave problema de inseguridad que modifica la arquitectura urbana: ciudades ensombrecidas por el miedo que llevan a la construcción de conjuntos urbanos cerrados y sobrevigilados: “Hay un contraste entre el imaginario provinciano, para el cual todavía las megalópolis son horizontes de modernidad y progreso, y, por otra parte, el imaginario internacional, el que circula en la prensa, la televisión y algunos estudios especializados, para el cual las ciudades de México, San Pablo, Bogotá y Caracas se asocian a sobre población, congestionamientos, contaminación y violencia.”<sup>48</sup> Además de las desigualdades que se crean por las desventajas económicas, y que son visibles en la arquitectura, también aparecen factores como la contaminación, el tránsito exacerbado y el miedo efecto de la inseguridad. En el caso concreto de México, las avenidas con grandes edificios, monumentos históricos,

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, pp. 174-175.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 176.

por un lado, mientras que, por otro lado, calles donde las casas son de materiales que denotan pocos recursos económicos, o barrios que no se recomienda visitar porque pueden resultar peligrosos.

Retomando la idea de que el mundo es heterogéneo y aunque se vive un proceso global no puede ser aprehendido del mismo modo en todo el planeta. La globalización llega a las ciudades pero no se desarrolla igual en todas las áreas. Por ejemplo, una ciudad puede estar muy desarrollada comercialmente en algunos productos, pero no en cuestiones de entretenimiento. Tal es el caso del arte en las ciudades, García Canclini analiza como uno de los requisitos de la ciudad global ser capital de manifestaciones artísticas nacionales e internacionales, pero no en todas las megalópolis se da de la misma manera, en algunas capitales se desarrolla más un área artística que en otras:

La globalización económica y comunicacional propicia en las ciudades un desenvolvimiento más cosmopolita. No ocurre en forma pareja en todas las áreas. En el campo académico y en algunos otros de la vida intelectual, las principales urbes latinoamericanas multiplican las visitas internacionales y los flujos de información. Sin embargo, la retracción de los Estados y el débil financiamiento privado reducen en algunas ciudades que fueron muy cosmopolitas la difusión del arte extranjero, como se comprueba en las empobrecidas exposiciones de artes visuales en México, en el teatro de Montevideo y Bogotá. El cine, cuya producción decayó en los pocos países latinoamericanos que tienen en este campo industria nacional (Argentina, Brasil, Colombia y México), y que había perdido salas para exhibirlo, muestra ahora signos de reactivación, aunque la distribución de las salas y todo el sistema multimedia está cada vez más controlado por empresas norteamericanas.<sup>49</sup>

En ocasiones, el capital nacional de un país no es suficiente para financiar las actividades artísticas, por lo que requiere de apoyos internacionales y de fomentar una exportación-importación del arte. Se intenta mejorar la calidad de la oferta cultural tomando como recursos las muestras internacionales en todas las artes que permitan una conexión más estrecha en diferentes países, así como apoyos económicos internacionales que ayuden a la financiación de artistas propios. El intercambio cultural

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, pp. 176-177.



está presente en las universidades que propician los intercambios con el extranjero ya sea para que se vayan estudiantes nacionales como para la apertura a estudiantes extranjeros, así como catedráticos que impulsen por medio de la educación el intercambio cultural global.

La tendencia constante globalizadora y desglobalizadora que difiere en cada ciudad, debido a que no en todas se están dando los mismos procedimientos, de acuerdo con García Canclini, trae consigo dos consecuencias principales:

(...) Una es la conclusión metodológica de que los estudios macrosociales sobre globalización, típicamente económicos y comunicacionales, necesitan contrastar sus descubrimientos con los lugares —ciudades y fronteras— donde lo global interactúa y es remodelado por la historia local. La segunda inferencia es política: las acciones culturales que los Estados puedan desarrollar en medio de la globalización no se agotan en las industrias culturales y los organismos internacionales; pueden lograr resultados específicos en las ciudades y las fronteras estratégicas donde las naciones interactúan con lo global.<sup>50</sup>

Así como la economía está operando a nivel transnacional, así también se deben ampliar los horizontes con los que se analizan a la sociedad y a la cultura pues no se puede hablar de una homogeneización ya que el proceso globalizador es concebido en el imaginario como una interacción entre todos los países aunque en la realidad funciona como un sistema segmentado y desigual:

Por razones de afinidad geográfica e histórica, o de acceso diferencial a los recursos económicos y tecnológicos, lo que llamamos globalización muchas veces se concreta como agrupamiento regional o entre países históricamente conectados: asiáticos con asiáticos, latinoamericanos y europeos o estadounidenses, estadounidenses con aquellos grupos que en países lejanos hablan inglés y comparten su estilo de vida. Las afinidades y divergencias culturales son importantes para que la globalización abarque o no a todo el planeta, para que sea circular o simplemente tangencial.<sup>51</sup>

Cada ciudad, cada país, tiene características propias que hacen que, aunque a nivel económico se pretenda una articulación heterogénea, el proceso global sea

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 179.

experimentado de maneras diversas dependiendo de la geografía en que se desarrolla un individuo.

Otro de los factores de análisis con respecto a las ciudades globales es el fenómeno de la inmigración. Si bien la inmigración es tan antigua como la humanidad, en este caso es importante tomar en cuenta que la multiculturalidad es una característica de las ciudades globales y que el paso de una cultura en una ciudad determinada no pasa desapercibido. Las formas de abordar la inmigración tienen una perspectiva positiva y otra negativa, debido a que para muchos países representa una problemática tanto a nivel general como en la integración individual de una sociedad constituida por razas diversas. Es también parte del proceso globalizador la instalación de empresas transnacionales en países en vías de desarrollo con la finalidad, entre otras cosas, de conseguir mano de obra más barata.

(...) La inmigración y la producción *offshore* son formas de asegurar la fuerza laboral de bajo salario y de combatir las demandas de los trabajadores organizados de los países desarrollados. También representan una especie de equivalencia funcional: es decir, las instalaciones productivas que no pueden ser desplazadas *offshore* y tienen que permanecer donde está la demanda –por ejemplo, restaurantes y hospitales– pueden usar mano de obra inmigrante, mientras que las instalaciones que pueden ser desplazadas al extranjero pueden usar mano de obra de bajo salario en países menos desarrollados. (...) <sup>52</sup>

En este caso, la inmigración responde a una planeación y las condiciones laborales distan de las de los indocumentados, aún cuando para los empresarios represente un ahorro monetario por la posibilidad de igualar los salarios al poder adquisitivo del país receptor, mientras que, para los habitantes, las empresas representan fuentes de empleo a pesar de la explotación laboral.

Saskia Sassen reflexiona sobre el hecho de que la inmigración, aunque a nivel individuo proviene de circunstancias personales, existe también por las características de desarrollo económico de los países desarrollados impulsan las inmigraciones:

---

<sup>52</sup> SASSEN, Saskia, *Los espectros de la globalización*, op. cit., p. 139.

Si bien los individuos experimentan la migración como un resultado de sus decisiones personales, la opción de migrar es ella misma producida socialmente. Dado que los grupos migratorios tienden a compartir muchas características, esta perspectiva se pierde fácilmente en el análisis de la inmigración o se torna tan general como para perder el poder explicativo. Un ejemplo es la noción de que la pobreza como tal es un factor que impulsa la migración; sin embargo, muchos países con gran pobreza carecen de una historia de emigración significativa. Son necesarias una serie de otras condiciones para convertir a la pobreza en un factor impulsor.<sup>53</sup>

De acuerdo con la autora, la pobreza de países en vías de desarrollo no puede tomarse como un factor único para la migración. Si bien una cantidad considerable de individuos abandonan sus países de origen por cuestiones económicas, el análisis de la inmigración implica otros factores como el hecho de que los países altamente desarrollados tienen las condiciones propicias para atraer la atención de los inmigrantes, es decir la inmigración es un fenómeno bilateral:

Además de emplear trabajadores de bajo salario directamente, el expandido sector de servicios también crea empleos de bajo salario indirectamente, a través de la demanda de trabajadores para servir los requerimientos de los estilos de vida y de consumo de la creciente profesional y ejecutiva de elevados ingresos en las ciudades más importantes ha facilitado la rápida restauración de propiedades comerciales y residenciales, que a su vez ha creado una necesidad de legiones de trabajadores de bajo salario (...).<sup>54</sup>

Tal como explicábamos anteriormente, el crecimiento de grandes empresas que requiere de empleos especializados, crea fuentes de ingreso de trabajos que necesitan de una menor preparación académica y da como resultado una probabilidad mayor de que los inmigrantes, sobre todo indocumentados, ocupen este tipo de trabajos en mayor número que los ciudadanos residentes, debido a que generalmente, con empleos injustamente remunerados, no están supeditados a las garantías de un contrato, requieren de pocas habilidades, incluso no es necesario el dominio del idioma (en caso de que difiera). Estados Unidos es uno de los países con un alto número de inmigrantes indocumentados, pero este análisis puede ser aplicado a otras ciudades del mundo. Por

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp. 82-83.

tanto, la inmigración hacia países desarrollados no tienen su origen únicamente en las condiciones del país de origen, ni son el único motor por el que los individuos se ven orillados a marcharse a otros países (*vid supra*), sino las condiciones que ofrecen países como Estados Unidos influyen de la misma manera en que haya inmigración; surgiendo con esto, la problemática que plantea la forma de regular el flujo de inmigrantes: “Sin duda, la migración internacional presenta problemas especiales en este aspecto porque la relación de la inmigración con otros procesos internacionales no es claramente visible o fácilmente comprensible”.<sup>55</sup> Tal como el fenómeno de la globalización, todo lo que a inmigración se refiere en la actualidad, es un flujo en constante movimiento, no se trata de un concepto cerrado sino de un proceso abierto. Quizá en este sentido, Sassen reflexiona sobre la disparidad de las políticas de inmigración dado que no van reformándose paralelamente al número de inmigrantes que tienen países como los Estados Unidos: “Las migraciones no ocurren simplemente; son producidas y las migraciones no involucran sólo cualquier combinación posible de países; responden a un patrón. Además, el empleo de inmigrantes también responde a un patrón; los inmigrantes raramente tienen la misma distribución ocupacional e industrial que los ciudadanos de los países receptores.”<sup>56</sup> El fenómeno de los indocumentados que tantas polémicas ha suscitado, tiene fundamentalmente el atractivo para los empresarios de pagar un precio reducido por muchas horas de trabajo, mientras que para el inmigrante, ese dinero “mal pagado” supera la oferta que un trabajo similar recibirían en sus países de origen.

El problema del inmigrante, del significado de sentirse extranjero, lo afronta el trabajador. El ejemplo de la inmigración latina a Estados Unidos, permite a García Canclini analizar dos importantes cuestiones para quienes han decidido trasladarse a ese

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 88.

país, y que es aplicable para cualquier parte del mundo, debido a que Estados Unidos exporta el *sueño americano* donde todo parece posible, con lo cual, cuando se instalan los inmigrantes en la *realidad americana*, se enfrentan con diversos obstáculos que dificultan su integración e intentan preservar sus tradiciones en el extranjero: “(...) las dificultades para integrarse a la sociedad receptora fomentan redes de solidaridad, lugares emblemáticos de encuentro y diversión (parques, restaurantes, bares y clubes). Intensifican la participación religiosa, el fervor deportivo y otros rituales en los que puedan re-imaginar la comunidad perdida, lejana, hablar la propia lengua y sentirse protegidos.”<sup>57</sup> También están aquellos inmigrantes que, por el contrario, ven la posibilidad de un cambio total de vida y en su afán de *pertenecer*, a la cultura receptora intentan por todos los medios alejarse de los que les recuerde al país de origen, o al menos, analizan negativamente su país para reafirmar su gusto por las condiciones en el país receptor.

De cualquier manera, en mayor o menor medida, por razones personales, afectivas o culturales, mirar hacia el país de origen se vuelve una necesidad que en la actualidad con los avances tecnológicos en materia de telecomunicaciones, acorta las distancias y resulta mucho más sencillo estar en contacto.

A menudo, la necesidad de aunar fuerzas en las comunicaciones, en el trabajo y para presentarse ante los otros (los estadounidenses) convierte a dos o tres grupos étnicos en “mexicanos”. Hasta se inventan comunidades brasileño-mexicanas, cubano-puertorriqueñas, argentino-uruguayas. Aquí sí importan los guiones: designan la integración novedosa y precaria más allá de las inercias identitarias tradicionales.<sup>58</sup>

La identidad está sujeta a un cambio constante, personas de todas las naciones se desplazan desde su lugar de origen a otras ciudades por diferentes motivos: trabajo, estudio, turismo. Cada uno de estos casos desemboca en situaciones completamente

---

<sup>57</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La globalización imaginada*, op. cit., p. 119

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 120

distintas entre sí, no es lo mismo la persona que se traslada para trabajar en una empresa, por ejemplo; que aquellos indocumentados cuya vida se pone en riesgo constantemente; o el estudiante abierto a percibir la cultura de los otros; o el turista a quien le interesan más los monumentos y la gastronomía. Lo cierto es que la movilidad es parte del proceso global, la cultura *desterritorializada* debido a la estandarización comercial pero que se va encontrando con la diversidad del país donde se establece y la multiculturalidad interna.

Tanto el tema de la inmigración, como el de la ciudad de México como megalópolis, representan una de las vertientes de la literatura mexicana en la globalización, como temáticas dentro de las novelas y como influencia para los escritores. La tensión entre lo local y lo global es una constante dentro del territorio mexicano por los contrastes y la heterogeneidad existente dentro de su misma geografía y en relación con otros países, sobre todo con Estados Unidos. Los escritores nacidos en la frontera norte, pero también muchos otros, han estado interesados en retratar la relación de México con el país vecino, la búsqueda del sueño americano en los mexicanos que arriesgan la vida al cruzar la frontera de manera ilegal, y las mafias que alrededor de este fenómeno se han creado. Idealizar el territorio donde nace el consumo lleva a muchos latinoamericanos a involucrarse en la corrupción que existe a ambos lados del río Bravo. El intercambio cultural entre México y Estados Unidos se da a varios niveles y de manera bilateral, como veremos más adelante en el marco teórico y en la obra de algunos escritores.

### **1.3.La cultura en el mundo global**

Aunque la globalización es un concepto económico, trae consigo consecuencias en todos los niveles del ser humano: los lugares donde habitan, las construcciones sociales,

y los cambios que están experimentando los conceptos fundamentales de tiempo y espacio debido al avance tecnológico:

Por supuesto, la globalización no se debe experimentar ni entender solamente en términos económicos, pues también plantea importantes cuestiones sobre el significado cultural y la intensificación de la conciencia global. Así, aunque los valores y significados ligados al lugar siguen siendo importantes, las personas se involucran cada vez más en redes que se extienden mucho más allá de sus emplazamientos físicos.<sup>59</sup>

Debido a la rapidez con la que se propaga la información, la expansión cultural es parte de un flujo incesante que tiene diversas repercusiones en todo el planeta. Mientras que en las megalópolis, las grandes transnacionales lanzan ofertas culturales homogéneas a nivel mundial, al tiempo que intentan enfocarse en características regionales que permitan al público de cada lugar sentirse identificado. Asimismo, la periferia queda aislada centrándose en sus tradiciones locales y sólo algunas de esas tradiciones, sirven a las empresas transnacionales para promocionar la cultura de un país:

La globalización, que exagera la competencia internacional y desestructura la producción cultural endógena, favorece la expansión de industrias culturales con capacidad a la vez de homogeneizar y atender en forma articulada las diversidades sectoriales y regionales. Destruye o debilita a los productores poco eficientes y concede a las culturas periféricas la posibilidad de encapsularse en sus tradiciones locales. En unos pocos casos, da a esas culturas la posibilidad de estilizarse y difundir su música, fiestas y gastronomía a través de empresas transnacionales.<sup>60</sup>

García Canclini describe la generalización sobre el concepto de globalización en el mundo descrito como el proceso que intenta homogeneizar a la sociedad del consumo a través del mercado: “El relato más reiterado sobre la globalización es el que narra la expansión del capitalismo postindustrial y de las comunicaciones masivas como un proceso de unificación y/o articulación de empresas productivas, sistemas

---

<sup>59</sup> BARKER, CHRIS, *Televisión, globalización e identidades culturales*, Barcelona: Paidós, 2003, p. 72.

<sup>60</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La globalización imaginada*, op. cit., p. 24

financieros, regímenes de información y entretenimiento.”<sup>61</sup> Como ejemplos, el autor hace referencia a las grandes empresas transnacionales como Wall Street, el Bundesbank, Bertelsmann, Microsoft, Hollywood, CNN, MTV, Sotheby’s y Christie’s entre otras, protagonistas de un relato en el que parecen imperar las mismas reglas, cuestión que lleva a un replanteamiento de los parámetros culturales para que respondan a sus propios lineamientos, o al menos, que no tengan por reglas únicamente las que argumentan en favor de un criterio económico impuesto por las empresas predominantes internacionalmente:

Convertida en ideología, en pensamiento único, la globalización –proceso histórico- se ha vuelto globalismo, o sea imposición de la unificación de los mercados y reducción al mercado de las discrepancias políticas y las diferencias culturales. Al subordinar estos dos escenarios de la diferencia a una sola visión de la economía, lo político se diluye y el Estado parece casi innecesario. Las políticas culturales deben ceder a la comercialización de lo simbólico cualquier pretensión estética y cualquier reconocimiento de diferencias que no sean las que pueden existir entre clientes. Lo excluido o lo disidente no puede ser pensado sino como lo que no entra en la organización mercantil de la vida social.<sup>62</sup>

Pero, si bien es cierto que las grandes transnacionales se encargan de favorecer sus criterios comerciales convirtiéndoles en fuentes de referencia cultural en la vida de los individuos, también hay que considerar, tal como señala García Canclini, que la unificación en los mercados se centra no en desaparecer las diferencias sino en reestructurarlas de manera que se produzcan fronteras más que territoriales, en función de los mercados. Esa apertura a mercados internacionales ha significado un cambio en la vida de cada nación y de sus sistemas en pro de la libre circulación de bienes, servicios y mensajes; además de la exportación de fuentes de empleo en busca del coste más bajo y la reducción de impuestos. De acuerdo con García Canclini, el proceso globalizador tiende a la unificación pero también opera de distintas maneras en cada cultura: “En suma: la globalización unifica e interconecta, pero también se “estaciona”

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 179.



de maneras diferentes en cada cultura.”<sup>63</sup> Es decir, aunque la oferta de la industria cultural sea homogénea, lanzada por las mismas empresas transnacionales, la percepción de los seres humanos depende de la cultura específica de cada país y de la formación de los individuos como público.

Lo innegable es que el ser humano está expuesto a una ola imparable que navega por el mundo de las marcas y las empresas son las que definen los criterios comerciales que derivan en un estilo de vida determinado; no obstante, el mundo sigue siendo heterogéneo, con lo cual, esa cultura que se percibe homogénea, converge en cada país con una cultura que lo distingue de los otros: “Para unos críticos, lo que se ve actualmente es el dominio occidental de la cultura global y la producción de homogeneización, de uniformidad, de una parte a otra del planeta. Para otros, la imagen del globo que se nos ofrece actualmente es más impredecible, caótica y fragmentada en sus flujos culturales.”<sup>64</sup> Este proceso global no pasa desapercibido en las culturas locales que van sufriendo modificaciones paulatinamente infundiendo temor entre los habitantes de una región de que sus tradiciones sean afectadas por la cultura que viene del exterior. Por lo cual, una de las preocupaciones que surgen alrededor de las propuestas culturales regidas por los criterios de empresas transnacionales que pretenden la homogeneización de los productos que consume una sociedad, y que por consiguiente, marcan un estilo de vida cuyas repercusiones son palpables en una cotidianeidad impuesta por las marcas comerciales, por las producciones audiovisuales, es la pérdida de una identidad propia que distingue a un pueblo de otro, entendiendo también que la identidad es una construcción social existente en sujetos que tienen formas distintas de adaptarse a las estructuras sociales y culturales determinadas, tal como explica Chis Barker: “La identidad, formada gracias a una relación duradera con

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>64</sup> BARKER, CHRIS, *Televisión, globalización e identidades culturales*, op. cit., p. 73.

las representaciones y discursos culturales que nos constituyen, es una cosa completamente social y cultural por naturaleza, desligada de cualquier elemento universal, trascendental o ahistórico de la persona.”<sup>65</sup> Desde esta perspectiva, se considera que los individuos nacen dentro de un sistema social que actúa como un primer componente de su personalidad, con recursos que también son culturales desde el lenguaje, las prácticas sociales, de manera que ser mujer, niño, de determinado color, oriental, occidental varía de acuerdo al punto del globo en el que se encuentre un sujeto geográficamente. No obstante, las afinidades culturales de un individuo, su identificación con los que percibe similares no necesariamente depende de la geografía, en una época como la actual donde —como vimos anteriormente— ningún discurso cultural es intocable por otros discursos externos, además de que el flujo cultural ha hecho que los individuos se establezcan en distintos puntos geográficos y deseen conservar costumbres provenientes de otros lugares. De manera que la identidad no es un concepto estático, inamovible, sino algo *en proceso*:

La identidad cultural no es una esencia, sino una situación en constante cambio, y los puntos de diferencia alrededor de los cuales se forman las identidades culturales son múltiples y proliferadores. Entre ellos destacan, por nombrar sólo unos pocos, las identificaciones de clase, género, sexualidad, edad, etnicidad, nacionalidad, moral y religión, y cada una de esas posiciones o situaciones discursivas es de por sí inestable.<sup>66</sup>

Por tanto, en un mundo en el que la heterogeneidad es tangible incluso en el interior de los países, resulta casi imposible homogeneizar aún cuando éste fuera el propósito. Todo lo referente a la identidad de un país lleva parte del imaginario tanto de la identidad propia como de la identidad que se percibe de los otros, un planteamiento que los estudiosos como García Canclini tienen en sus teorías sobre la globalización, por el flujo de intereses constantes que hay entre los países: económicos, de ideologías,

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 60.

de cultura, de personas, pero cuya función no homogeneíza al mundo, sino que resalta las diferencias, notorias sobre todo entre países del Primer y del Tercer Mundo:

(...) los acuerdos de libre comercio incitan a sacar consecuencias prácticas, a cada momento, de los estereotipos que dividen al planeta, entre los que piensan que *time is money* y los que siguen siendo imaginados como si prefirieran extender al día completo el tiempo de la siesta. El maniqueísmo rústico practicado por el paisajismo renacentista y la gráfica barroca se renueva formalmente, sin alterar su simetría en la publicidad turística y comercial, en el cine de catástrofes, en los discursos políticos y en los videojuegos.<sup>67</sup>

La narración es la herramienta de la que se valen las sociedades para explicar los cambios –en todos los sentidos- que les han venido sucediendo, a través del imaginario traducido en mitos y estereotipos, así como de las políticas culturales de la ciudadanía, por eso a la literatura corresponde parte del desciframiento de los códigos que emergen en un contexto histórico, lo que analizaremos más adelante.

Toda política cultural es una política con los imaginarios que nos hacen creer semejantes. Al mismo tiempo, es una política con lo que no podemos imaginar de los otros, para ver si es posible compatibilizar las diferencias: cómo convivir con los que no hablan correctamente mi lengua, permiten que las mujeres no tengan velo (o lo tengan), no aceptan los valores de la religión hegemónica o de la racionalidad científica, rechazan las jerarquías o pretenden subsumirlas en la horizontalidad democrática.<sup>68</sup>

García Canclini recuerda que el etnocentrismo y el desprecio a lo diferente existen desde los tiempos más remotos con consecuencias funestas. Hay ideologías tan dispares e irreconciliables que no importa si todos ven los mismos programas de televisión, usan tenis Nike o consumen Coca Cola.

En el mundo globalizado, los individuos temen por la supervivencia de sus tradiciones y costumbres propias. En esta investigación no pretendemos ocuparnos de todas las concepciones identitarias que existen en el mundo, pero sí poner algunos ejemplos. De acuerdo con García Canclini y sus importantes estudios antropológicos

---

<sup>67</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La globalización imaginada*, op. cit., p. 102.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 107

centrados en América Latina, destaca tres formas diferentes de concebir la identidad, utilizando como ejemplo países como, México, Argentina y Brasil. Mientras los mexicanos centran en el mestizo la identidad, en Argentina se homogeneizó la “raza blanca” y en Brasil, su discurso del carnaval y la santería los hacen ver como otros, reconociendo la alteridad dentro de su propia identidad. De este modo hay que reconocer que no se puede disminuir la complejidad de lo local frente a lo global, sólo porque haya una gran fuerza económica que respalda a las empresas transnacionales portadoras de conceptos homogeneizadores.

Contrario a lo que sucede en América Latina, Estados Unidos tiene una constitución como nación muy diferente a la de sus vecinos del sur y las consecuencias de su desarrollo económico le han permitido a este país de América del Norte ejercer una influencia en materia cultural para con el resto del mundo. De acuerdo con el autor Peter Sloterdijk, el país norteamericano se presenta como un país de inmigración cuya esfera de confort ofrece la imagen del irresistible *The American Dream*, cuya definición tiene tantas acepciones como habitantes del país, pero de acuerdo con nuestro autor, se pueden reducir a tres postulados esenciales: “El primero consiste en el postulado de que, por su propia naturaleza, Estados Unidos es el país en el que, a diferencia de las numerosas letargocracias en el resto del mundo, cualquiera que *quiera hacer algo nuevo puede hacer algo nuevo todavía (...)*”<sup>69</sup>. El autor nos explica que de acuerdo con los preceptos constitucionales de este país, siempre existe un espacio que abre las puertas a nuevas iniciativas, lo que antes fue Wyoming y California, lugares en los que cualquiera podía obtener su propia tierra, ahora podría ser la investigación genética, o la nanotecnología, la vida artificial, etc.

---

<sup>69</sup> SLOTERDIJK, Peter, *En el mundo interior del capital*, op. cit., p. 278.

En el segundo postulado, Sloterdijk vincula al país con el término elección, partiendo de que para los americanos resulta una cuestión natural el estar a la cabeza de todos los sucesos con repercusiones mundiales. El autor define elección de la siguiente manera:

(...) Elección es la declinación angloamericana de la subjetividad inventada en la Europa continental, según la cual el trasatlántico ser-sujeto designa la posibilidad de, más allá de la vida normal, no conmocionada, ser llamado a agente de una misión sentida íntimamente. Elección es la contraseña americana para la desinhibición del obrar y aparecer sobre el escenario del mundo. En consecuencia, el *mission statement*, la profesión de fe en el proyecto, constituye la aportación original de América.<sup>70</sup>

Esta elección va aunada al discurso de religiosidad de los americanos, que de acuerdo con este autor, lleva de fondo la idea, reformulada por Calvino de que dios está con los vencedores.

Y como tercer postulado, Sloterdijk nos explica: “La tercera característica concierne al psicodinámico contrato social de manías sobre las depresiones (...)”<sup>71</sup> Los americanos poseen un código del optimismo que tantas críticas ha suscitado para los europeos y que se traduce en la costumbre de los ciudadanos americanos de ver los problemas como retos. El entorno cultural favorece toda clase de iniciativas que desaparezcan obstáculos del entusiasmo:

Resumiendo las tres características primarias, puede avanzarse el juicio: según su diseño sociopolítico, los Estados Unidos de América son el país del escapismo realmente existente. Hogar de desvalidos de todo tipo, alberga ante todo seres humanos que, a la vista de la falta de esperanza de sus situaciones patrias anteriores, se han trasladado a un amplio espacio de segundas oportunidades. Lugar de asilo de innumerables desesperanzados y naufragos, acogió a muchos de los fugitivos que pudieron salvarse del oleaje de la historia universal. País de inmigración para excedentes impulsivos libres, ofrece un campo de acción sobre todo a aquellos que creen en la prioridad de la iniciativa sobre las inhibiciones. Como ciudad resplandeciente sobre la colina, muestra un tropel sin fin de enviados del otro lado, de lo sombrío, una planicie suficientemente amplia como para proporcionar el derecho de colonización y expresión a todos los entusiasmos, y a distancia segura unos de otros.<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>72</sup> *Ibid.*, pp. 280-281.

Los americanos se constituyen como una gran fuerza gracias a su sociedad. Su historia, es poshistoria con respecto a los países europeos, por ejemplo: “Mientras que los europeos (como, juntos a ellos, los japoneses, los chinos, los indios, los rusos y algunos otros) sólo entran en el mundo de condiciones poshistóricas a lo largo de los últimos cincuenta años, a buen paso, como recién llegados, los americanos, a causa de su camino especial, pueden valer como los veteranos de la poshistoria.”<sup>73</sup> La revolución americana no sólo se independizó de Inglaterra, sino que dejó atrás la forma en que se regían las cosas de acuerdo al punto de vista europeo. Un país constituido por inmigrantes que dejaron atrás cualquier rasgo identitario para convertirse en americanos.

Y es entonces cuando son creadores de una nueva forma de cultura que invade el mundo. Con Hollywood a la cabeza, que no sólo se trata de las producciones de cine más exportadas y vistas en el mundo sino de un estilo de vida. La *fast-food* con Mcdonald's como líder que intenta poblar todos los rincones del mundo, ofreciendo una solución tan rápida como el mundo globalizador, que se adapta a las características de una sociedad con poco tiempo libre. Disneylandia que no sólo es dueño de parques temáticos, sino que tiene su propia editorial y sus películas junto con Mickey Mouse han dado la vuelta al mundo. La crítica define a la sociedad norteamericana como una sociedad de consumo que contagia a otras sociedades. La fiesta de Halloween cobra cada vez más fuerza y sus bases están en la idea de vender el mayor número de artículos posibles antes de la navidad, época dominada por el consumo ligado al aspecto emocional, dar regalos resulta imprescindible, comprar juguetes para los niños rodeados de materialismo a través de los bombardeos publicitarios.

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 281.

Por eso, no se puede apostar por la alienación sino más bien por la integración entre lo local y lo global aunque el trabajo en materia de políticas inclusivas es escaso e insuficiente. De acuerdo con García Canclini —quien para explicar las relaciones globales, hace hincapié en la relación que hay entre América Latina y Europa, entre Europa y Estados Unidos, y entre Estados Unidos y América Latina— destaca que Europa es un ejemplo de integración sin homogeneización ya que el hecho de que exista la Unión Europea no ha implicado la supresión de los rasgos distintivos de cada país, aún así, falta hacer una política cultural más sólida que permita coexistir la multiculturalidad sin conflicto:

De estudios antropológicos y sociopolíticos sobre la integración europea surge que los programas destinados a construir proyectos comunes no son suficientes para superar la distancia entre la Europa de los mercaderes o de los gobernantes y la de los ciudadanos. Pese a que en ese continente se viene reconociendo el papel de la cultura y de la dimensión imaginaria en las integraciones supranacionales más que en otros acuerdos regionales, la formación de elementos de identificación compartida no basta para que la mayoría interiorice esta nueva escala de lo social.<sup>74</sup>

Lo que sí se perfila inevitable es una permeabilidad constante en la que lo local y lo global se alejan y se acercan dejando variaciones en ambas perspectivas: lo autóctono, lo afroamericano, lo europeo, lo latino, se encuentran y se distancian en diversos grados. En el caso de América Latina, lo indígena abarca una mínima población y está instalada en un intenso proceso de hibridación complejo y rodeado de polémicas que se debaten entre la importancia de integrar a los indígenas a la sociedad pero al mismo tiempo, sin perder sus características distintivas como pueblo, mientras que, tal como nos dice el autor García Canclini, lo afroamericano y lo exótico son términos imprecisos cuyos efectos más palpables los vemos personificados en la música y la literatura. Un ejemplo importante que nos señala este autor es en referencia al género musical denominado *Salsa* cuyo efecto transnacional lleva a imaginarla como el

---

<sup>74</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La globalización imaginada*, op. cit., p. 25

símbolo de una sola raza con un discurso unificador aprobado ante los ojos de políticos e intelectuales sin detenerse a reparar en las diversas corrientes musicales que este tipo de música recopila y se apropia creando un nuevo sonido que exteriormente representa “lo latino”.

Es posible concebir un espacio común latinoamericano, pero no predeterminado étnicamente ni aislado de la historia compartida con los europeos desde hace cinco siglos, que instituyó vínculos prolongados hasta hoy, ni de la historia convergente o enfrentada con Estados Unidos. Es necesario para entender el presente y el futuro de los acuerdos de comercio y de integración entre países latinoamericanos, y de éstos con Europa y Estados Unidos, pensar el espacio común de los latinoamericanos también como espacio *euroamericano* y un espacio *interamericano*.<sup>75</sup>

Es parte del proceso globalizador analizar a los países, a los continentes en sus relaciones con los otros. Si la identidad se pone en conflicto frente a la implantación de criterios culturales de países económicamente dominantes, también es cierto que en el ámbito comercial, se aprovechan los conceptos como el de latinidad sin importar las diferencias. Desde una perspectiva estadounidense o europea, “lo latino” se ha exportado como un concepto unificado, a pesar de estar conformado por diversas corrientes culturales correspondientes a países latinoamericanos cuyas diferencias entre sí quedan irrelevantes.

La situación cultural en la actualidad debe ser revisada, no sólo en relación con los discursos con los que se ha construido la historia de cada nación y sus relaciones con el resto del mundo, sino dentro de un contexto actualizado. “Es necesario justificar este pasaje de confrontación de identidades a la configuración de un espacio sociocultural examinando cómo las políticas nacionales, y entre las naciones, fueron gestionando la multiculturalidad latinoamericana, y cómo lo hacen hoy en interrelación con Europa y Estados Unidos”.<sup>76</sup> La globalización tiene como principal efecto la interacción de los

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 104

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 106



países, de los individuos y por tanto, un análisis aislado pierde objetividad tanto por las relaciones económicas internacionales, como por el flujo incesante de personas de un país a otro, y en mayor medida, las telecomunicaciones, el Internet que permite la propagación de la información en segundos —como vimos anteriormente— y que ha revolucionado la concepción del tiempo y del espacio.

De acuerdo con García Canclini hay diversas formas de abordar la multiculturalidad, no se trata sólo de oponer una diferencia con la otra sino de deslizar las diferencias dentro de otras. No se puede reducir una situación tan compleja al mestizaje y a las hibridaciones puesto que todo individuo puede abordarse a sí mismo desde más de un lugar: cada cultura viene de un proceso de fusión con otras tantas y así sucesivamente durante la historia de la humanidad. En la actualidad estamos ante un proceso abierto en el que no es posible simplificar lo global a lo homogéneo ni lo local a lo diferente, tal como lo expone García Canclini:

Más allá de las narrativas fáciles de homogeneización absoluta y la resistencia de lo local, la globalización nos confronta con la posibilidad de aprehender fragmentos, nunca la totalidad, de otras culturas, y reelaborar lo que veníamos imaginando como propio en interacciones y acuerdos con otros, nunca con todos. De este modo, la oposición ya no es entre global y local, entendiendo global como subordinación a un solo estereotipo cultural, o local como simple diferencia. La diferencia no se manifiesta como compartimentación de culturas separadas, sino como interlocución con aquellos con los que estamos en conflicto o buscamos alianzas.<sup>77</sup>

La globalización acerca parte (pero no todos) los discursos de los otros y permite expresar un discurso propio a unos cuantos (no a todos). El total desconocimiento del otro lo vuelve innombrable, no hay certeza de como llamar a los otros cuando se desconoce por completo su discurso, y de alguna manera, la globalización hace que las distancias se acorten sobre todo por la explosión de las redes de comunicación que hacen que la información esté a un clic de distancia.

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 123.

Uno de los puntos clave en el que se juega el carácter —opresivo o liberador— de la globalización es si nos permite imaginarnos con varias identidades, flexibles, modulares, a veces superpuestas, y que a su vez cree condiciones para que podamos imaginar legítimas y combinables, no sólo competitivas o amenazantes, las identidades, o mejor, las culturas de los otros.<sup>78</sup>

El intercambio cultural ha sido una constante en todas las épocas de la humanidad, pero en la actualidad, debido a las nuevas tecnologías de la comunicación, existe una mayor oportunidad de conocer culturas que antes eran lejanas. No obstante, aunque la información navega con celeridad, también es cierto que la desigualdad hace que todo el proceso global y sus consecuencias se perciban desde distintas perspectivas:

Antes bien, las condiciones globales actuales se deben considerar en términos de flujos disyuntivos de paisajes étnicos, técnicos, financieros, mediáticos e ideológicos. Es decir, que la globalización implica movimientos dinámicos de grupos étnicos, tecnología, transacciones financieras, imágenes mediáticas y conflictos ideológicos, «flujos» todos estos que no están nítidamente determinados por un «plan maestro» armonioso, sino que, antes bien, la velocidad, el alcance y el impacto de los mismos están fracturados y desconectados.<sup>79</sup>

La incidencia de los impactos globales sobre los individuos se ha dado de manera injusta. Para muchas personas es imposible concebir el mundo sin los medios de comunicación y sin Internet, mientras que para otros, la computadora, incluso la televisión pueden ser entes prácticamente desconocidos.

En la realidad, los conceptos de local y global están operados por el mismo aparato de marketing cuyo interés siempre se reduce a atraer más individuos hacia el consumismo y hasta el momento, hacia lo que en Occidente se considera global y por lo tanto, predominante, aún cuando hay un intercambio en todas las direcciones del globo. Es esa cultura global, a la que el autor Lipovetsky ha denominado cultura-mundo, por surgir de los parámetros de la mercadotecnia transnacional y modelos variados con los que el individuo tiene posibilidades diversas de identificarse:

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>79</sup> BARKER, CHRIS, *Televisión, globalización e identidades culturales*, op. cit., p. 78.

Cultura-mundo significa fin de la heterogeneidad tradicional de la esfera cultural y de la universalización de la cultura comercial, conquistando las esferas de la vida social, los estilos de vida y casi todas las actividades humanas. Con la cultura-mundo se difunde por todo el globo la cultura de la tecnociencia, del mercado, los medios, el consumo, el individuo; y con ella una muchedumbre de problemas nuevos con repercusiones globales (ecología, inmigración, crisis económica, pobreza del Tercer Mundo, terrorismo...), pero también existenciales (identidad, creencias, crisis de sentido, trastornos de la personalidad...). La cultura globalizadora no sólo es un hecho, es al mismo tiempo un interrogante sobre sí misma, tan acusado como insatisfecho. Mundo que se vuelve cultura, cultura que se vuelve mundo: una cultura-mundo.<sup>80</sup>

Este concepto resulta fundamental para vincularlo con la cultura en general y la literatura en particular pues ha quedado insuficiente la división entre alta cultura y cultura popular, pues la cultura global se expande con tal celeridad que fusiona el arte con la mercadotecnia y la cultura de masas y recorre el planeta tratando de captar la atención de la sociedad del consumo, que son los lectores, espectadores e internautas a quienes todas las empresas culturales o no, habrán de orientar sus políticas de marketing, aunque con variaciones como analizaremos más adelante.

#### **1.4. Industria cultural**

La idea de que la industrialización de la cultura está contribuyendo a homogeneizarla depende en gran medida de que la difusión del arte y la literatura se lleva a cabo en forma masiva gracias a las nuevas tecnologías, a un mercado transnacional que se mueve dentro de los parámetros de un público que se percibe de gustos semejantes. Sin embargo, a pesar de los muchos sectores que adoptan una buena disposición frente a la globalización, no se da del mismo modo en las artes plásticas, que en la literatura, en el cine, la televisión o la música. Tal como nos dice García Canclini:

En líneas generales, del lado de las empresas tiende a pensarse cómo globalizar la cultura, y en el extremo, cómo fabricar una cultura global. Muchos artistas, entre tanto, siguen

---

<sup>80</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, op. cit., pp. 9-10.

experimentando con las diferencias existentes entre culturas y las que ellos crean en sus juegos de lenguaje. No se puede trazar una demarcación tajante entre ambos tipos de actores en la medida en que hay escritores que también son editores, directores de cine y músicos que tienen empresas productoras, y porque los artistas actúan con diversas estrategias personales y grupales.<sup>81</sup>

García Canclini nos señala tres dilemas de la polémica de lo estético frente a las nuevas políticas culturales: en primer lugar, cómo resolver la cuestión de la creatividad frente la comunicación masiva. Como segundo punto, qué hacer con la necesidad de la experimentación lingüística frente a la formación de estilos internacionales. Y en tercer lugar, la recomposición de la esfera pública y la ciudadanía.

Las políticas culturales en los últimos años, están dirigidas principalmente, al patrimonio nacional, mientras que los mensajes editoriales, audiovisuales e informáticos (incluyendo las “artes clásicas” pintura, danza, teatro) son controladas por empresas transnacionales que operan a nivel internacional aunque su sede esté en una ciudad determinada, el manejo de su producción audiovisual y editorial poco tiene que ver con las políticas culturales establecidas a nivel nación. Esta acción transnacional reconfigura la esfera pública ofreciendo entretenimiento cotidiano a una totalidad considerable en el planeta, incluyendo el acercamiento-conocimiento de mundos lejanos. Aunque, paralelamente, un significativo porcentaje de la población mundial encuentra dificultades para su incorporación a un mundo globalizado por no tener acceso a los medios de comunicación que se requieren para estar informados.

El centro de los debates ya no se encuentra en la privatización de las empresas frente a las políticas nacionales, sino en las políticas nacionales frente a las políticas globalizadas: “(...) el eje del debate no es ya entre planificación estatal o privatización de las acciones culturales dentro de cada nación sino entre políticas de alcance nacional y políticas globalizadas. Esta diferencia se superpone con la que existe entre políticas

---

<sup>81</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La globalización imaginada*, op. cit., p. 143

públicas, que se restringen a lo que hacen en sus territorio los Estados nacionales, y las políticas empresariales, desarrolladas por las *majors* a escala transnacional”<sup>82</sup> En la industria cultural, las gestiones están centradas más en las políticas globalizadoras que únicamente nacionales porque en los medios audiovisuales y artísticos la *desterritorialización* de los lenguajes propios de cada disciplina permiten una mayor absorción por parte de diversos públicos y esto hace que el interés consista en acceder a un mayor número de personas de distintos puntos geográficos, no sólo para público local. La inmigración permite que sea cada vez más viable la exportación de productos culturales, antes considerados difíciles de ser apreciados fuera de su contexto inmediato.

Más notorio es el proceso globalizador en el cine, la televisión y la música cuyas producciones tienen como resultado uno de los negocios más rentables. Gran parte del impactante crecimiento económico que se genera en las industrias dedicadas a la videocultura se debe a los avances tecnológicos que sirven tanto para la difusión como para la comercialización. De acuerdo con García Canclini:

A esto se añade que se haya reestructurado la fragmentación económica del mundo desde la caída del sistema soviético, los acuerdos de libre comercio e integración regional de Europa, Norteamérica, MERCOSUR y Asia, así como la presión de las empresas multinacionales, el Fondo Monetario Internacional y otros organismos para que todos los países reduzcan las barreras aduaneras. Aun cuando los tratados de liberación comercial casi nunca consideran especialmente los bienes y mensajes culturales, la mayor interdependencia entre los mercados nacionales, occidentales y orientales, del norte y el sur, ha contribuido a la difusión mundial de los mensajes y a poner en competencia a todas las empresas productoras de películas, discos, programas televisivos e informáticos, videos, y a las que fabrican los equipamientos para estas actividades.<sup>83</sup>

Otro de los factores decisivos, es la integración multimedia que comercializa en paquetes las películas, videos, música y todo tipo de artículos relacionados, en grandes empresas transnacionales cuyas marcas se instalan en centros comerciales repercutiendo en la desaparición de comercios locales, debido a que ofrecen todo en un solo paquete.

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 145

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 155.

Lo que antes era una selección nacional que incluía productos extranjeros, ahora son las empresas transnacionales las encargadas decidir las ofertas.

En la actualidad, a pesar de que la televisión ya no es medio principal de información, sigue siendo el más extendido en la población y en un amplio margen generacional. El concepto de televisión global implica tres elementos intrínsecamente relacionados, de acuerdo con Chris Barker: en primer lugar, está la televisión regulada a nivel nacional limitada territorialmente por un país y/o por una comunidad lingüística; en segundo lugar, está propiamente la televisión global cuya frecuencia sobrepasa cualquier limitación geográfica y opera en un nivel transnacional: “La televisión global se refiere a la televisión que, en cuanto a la tecnología, la propiedad, la distribución de programas y las audiencias, opera más allá de las fronteras de las naciones-estados y de las comunidades lingüísticas. La televisión global significa, en este sentido, televisión transnacional.”<sup>84</sup> En tercer lugar, esa televisión global, no sólo se *desterritorializa* sino que se encarga de distribuir discursos y representaciones culturales que exportan identidades (en ocasiones, estereotipos) culturales: “La televisión global se refiere a los flujos, de ámbito mundial, de discursos y representaciones culturales que, a su vez, plantean cuestiones de poder y de identidad cultural en el contexto de una cultura electrónica global.”<sup>85</sup> La televisión ha sido por largo tiempo la protagonista de importar y exportar representaciones culturales de un lado a otro del planeta. En época reciente se ve obligada a compartir espacio con medios que ofrecen mayor rapidez y personalización de lo que el usuario busca, aunque no ha sido desplazada. Ahondando en la desigualdad que trae consigo la globalización y, tal como hemos mencionado, Internet y otros medios electrónicos son aún desconocidos para muchos rincones del mundo, no así la televisión.

---

<sup>84</sup> BARKER, CHRIS, *Televisión, globalización e identidades culturales*, op. cit., p. 85.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 85.

Detrás de la industria televisiva y más allá de sus contenidos, existen factores comerciales altamente redituables que dominan buena parte de la actividad económica mundial:

La globalización de las instituciones televisivas es un aspecto más de la lógica dinámica del capitalismo, que tiene en la búsqueda de beneficios su meta principal. Esto exige la constante producción de nuevas mercancías y nuevos mercados, por lo que se puede afirmar que el capitalismo es intrínsecamente expansionista y dinámico. Pero, si bien es verdad que se puede ganar bastante dinero con la producción y venta de programas de televisión, no es menos cierto que éstos son también un buen medio para vender el *hardware* tecnológico de la televisión, desde los satélites a los aparatos de televisión, y para proporcionar audiencias a las compañías anunciadoras. Así pues, la televisión está en el centro de toda una serie de actividades comerciales de gran calado y es fundamental para la expansión del capitalismo consumista.<sup>86</sup>

Desde sus inicios, la televisión ha representado una empresa en la que convergen varias actividades comerciales, desde la venta de los aparatos, la publicidad, la antena parabólica, el sistema de cable y todos los avances que en este sentido han sucedido en el siglo XX, hasta la era digital que traspasa las fronteras de cada nación y actúa a nivel mundial, traduciendo los contenidos a distintos idiomas para eliminar las barreras lingüísticas: “Los trascendentales cambios producidos en el mundo de las telecomunicaciones han sido fruto de una combinación de avances tecnológicos y de mutaciones en el mercado, lo que ha contribuido tanto al nacimiento de los gigantes de las comunicaciones globales como a la convergencia (o erosión de fronteras) entre los distintos sectores.”<sup>87</sup> De acuerdo con Barker, a mediados de los años ochenta, las grandes empresas financieras, informáticas y de procesamiento de datos, decidieron intervenir en el mundo de las telecomunicaciones dando como resultado empresas de mayor envergadura que se han apropiado de áreas enteras del mercado de las telecomunicaciones.

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 88.

Así, por ejemplo, la fusión en 1989 de Time y Warner creó el mayor grupo mediático del mundo, con una capitalización mercantil del orden de los veinticinco mil millones de dólares. A ésta le siguió en 1995 la adquisición por Time-Warner de la Turner Broadcasting (CNN). A finales de 1993, la fusión entre la Paramount Communications y Viacom, propietaria de MTV, vio la emergencia de una compañía valorada en diecisiete millones de dólares, lo que la convirtió en el quinto gran grupo mediático del mundo, por detrás de Time-Warner, News Corporation, Bertelsmann y Walt Disney.<sup>88</sup>

Grandes grupos que manejan la televisión internacional, empresas tan importantes como Time-Warner, Bertelsmann o Walt Disney conocidas a nivel global y cuyas súper producciones dominan el mercado televisivo. En el caso de las televisoras latinoamericanas, éstas permitieron que se privatizaran para que a su vez, formaran parte de los criterios transnacionales con los que operan sus ideologías, mientras que las televisoras con financiamiento estatal siguen existiendo como actantes en los medios de comunicación pero no como protagonistas de lo que domina los *ratings* en los países latinoamericanos. Los avances tecnológicos que permiten el acceso a los medios de comunicación son muy dispares en América Latina frente a Estados Unidos y Europa: gente que tiene televisión o acceso a Internet. Además, el desbalance que hay en las ganancias entre exportaciones e importaciones revela números catastróficos que resaltan la disparidad entre el mercado latinoamericano y el estadounidense, principalmente. En Latinoamérica las únicas televisoras realmente competitivas se encuentran en Brasil y México sobre todo en la exportación de telenovelas.

No obstante, aunque existen las disparidades se ha creado el concepto de televisión global, debido a la similitud entre los contenidos de una a otra punta del globo. En el concepto de televisión global que maneja Chris Barker no sólo se refiere a los programas que producen las grandes transnacionales sino a los formatos televisivos utilizadas a nivel mundial: “Se puede decir que la televisión es global en cuanto permite la circulación de formas narrativas semejantes por todo el mundo; las telenovelas, los

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 89.



noticiarios, los programas deportivos, los concursos y los vídeos musicales se pueden encontrar en la mayoría de los países.”<sup>89</sup> La línea entre lo local y lo global se difumina, debido a la estructura narrativa similar utilizada en las televisoras del mundo agregando contenidos locales: artistas nacionales con videos musicales producidos por artistas de otras nacionalidades; noticiarios que combinan los acontecimientos internacionales con locales que no traspasan el ámbito nacional; deportes locales con equipos nacionales y público local con formatos globales. En el caso de las telenovelas, de acuerdo con Barker, tienen éxito global, principalmente, por la gran variedad que hay de producciones internacionales; y, por ser una de los formatos más exportados donde se refleja mayor diversidad de contextos culturales:

El tirón que ejerce la telenovela en el ámbito global puede atribuirse en parte al atractivo, al parecer universal, de determinadas formas narrativas de duración indefinida, así como a la importancia que se da en ésta a las relaciones personales y de parentesco y, en ciertas circunstancias, a la emergencia de un estilo internacional deudor de las tradiciones de Hollywood. Sin embargo, el éxito actual de la telenovela puede deberse también a la posibilidad que se ofrece a la audiencia de implicarse en asuntos y problemas locales o regionales que ocurren en lugares «reales» reconocibles.<sup>90</sup>

En la mayoría de los países, se exportan telenovelas pero también se exhiben realizaciones propias apropiándose de las configuraciones globales. El hecho de que las telenovelas trasladen a la pantalla situaciones posibles para los individuos permite una identificación del espectador con ciertos personajes, temas, que de alguna manera versan de lo humano de una manera sencilla de aprehender, y por ende, funciona en cualquier lugar geográfico.

La relación entre la música y la televisión es también fundamental para el éxito de la televisión y para impulsar las carreras musicales de los grupos y solistas. Desde la invención de los videoclips, la pantalla televisiva brinda la posibilidad de estar en

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 101.

contacto visual con sus artistas favoritos y verlos en otros contextos: conciertos, programas de televisión, entrevistas, así como, los programas destinados a dar a conocer las vidas privadas de los artistas. García Canclini pone como ejemplo el fenómeno de la música latina: si quieren triunfar los artistas latinoamericanos se ven forzados a hacer su carrera desde el extranjero. Gran parte de la producción musical denominada *música latina* está concebida y realizada para vender en el extranjero, por tanto, músicos reconocidos en sus países de origen se ven en la necesidad de mudarse a Estados Unidos. Esto impulsa a que los artistas que quieren triunfar en Latinoamérica, deben trasladarse a Miami, una ciudad que el autor define como *glocal* por ser multicultural y abierta a cualquier expresión cultural:

En términos económicos, la desigualdad entre las *majors* y las pocas empresas nacionales latinoamericanas es abrumadora. Sin embargo, la asimetría y la concentración oligopólica de la producción y la distribución no equivale a homogeneización ni a sustitución de lo local por lo global. A diferencia del Hollywood clásico, que internacionalizaba la cultura estadounidense, permitiendo pocas o nulas interacciones con lo diferente, Miami es *glocal* porque representa un nuevo modo de acumulación (económica y cultural) que crece en tanto pone a interactuar repertorios anglos y latinos.<sup>91</sup>

La industria de la música, en su mayoría, es manejada por las *majors*, con lo cual, migrar a Estados Unidos es la vía óptima para consolidarse como artistas internacionales y responder a los criterios comerciales de estas empresas. Desde el extranjero, vuelven a su propio país con una aparatosa campaña de marketing que asegura su éxito en las ventas. Sin embargo, muchas veces la venta de artistas nacionales de países como Argentina, Brasil y México supera las ventas de los extranjeros, tal como señala García Canclini:

Podría interpretarse este último dato como signo del predominio de la música nacional sobre la extranjera. Sin duda, en el consumo. Más aún: el rock en inglés bajó sus ventas de 65 a 32 por ciento en los últimos diez años, en tanto la música latina ganó en audiencia en los países latinoamericanos y en Estados Unidos. Pero estas cifras se relativizan

---

<sup>91</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La globalización imaginada*, op. cit., p. 160.

cuando atendemos a la producción y a la distribución, manejada en un 80 por ciento por las *majors*. Estas empresas transnacionales absorben a las productoras nacionales sobrevivientes, o al menos sus catálogos más exitosos.<sup>92</sup>

En materia económica en referencia a la industria musical, resulta complicado separar una producción enteramente nacional, de una transnacional, tal como señala, García Canclini, el triunfo de la música nacional sobre la extranjera, es también el triunfo de las empresas transnacionales encargadas de la distribución y cuyos criterios son los que dominan en el resto del mundo.

La televisión ha tenido un papel protagónico en el siglo XX, no se puede afirmar que haya perdido fuerza pero sí se ha enfrentado en el siglo XXI al auge de la tecnología, tanto para ella misma (la pantalla plana, sonido *soundround*, por ejemplo) como alrededor, el DVD donde los usuarios tienen la facilidad de ver las series de televisión en el horario que más les convengan al igual que las películas, los dibujos animados, etc., la explosión del Internet y la facilidad que tienen los usuarios de descargar los contenidos de su elección en este afán por tener todos los avances tecnológicos posibles pero al mismo tiempo, hacerlos personalizados, tal como veíamos con Lipovetsky y la sociedad del hiperconsumo. De manera que, lejos de hacer una competencia de frente, la televisión se ha beneficiado de las nuevas tecnologías, tanto en su estructura interna como en promoción, publicidad, página web, redes sociales; y se han esforzado, la mayoría de las cadenas televisivas en ofrecer contenidos más variados, o al menos, con una mezcla de formato, Chris Baker nos dice al respecto:

Más allá de los géneros específicos, como la telenovela y los noticiarios, se puede decir que la multiplicación global de las tecnologías de la comunicación ha creado un entorno semiótico cada vez más complejo, en el que la televisión produce y hace circular un arsenal explosivo de signos y significados que compiten entre sí. Esto crea un grupo de imágenes en el que se funden noticias, vistas panorámicas, dramas y reportajes, es decir,

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 159.

toda una gama de yuxtaposiciones de imágenes y significados que crea una especie de bricolaje electrónico. Por bricolaje se entiende la recombinación y resignificación de elementos anteriormente inconexos en un «todo» nuevo.<sup>93</sup>

Con “bricolaje electrónico”, Baker se refiere a los guiones televisivos que aparecieron por separado y que ahora se combinan en un mismo programa, en apariencia “diferente” de lo que hasta ese momento se ha realizado en contenidos de programas de tele.

La televisión también es un medio por el que las actividades públicas, gubernamentales, los eventos internacionales, deportivos y todo lo que sucede en cualquier parte del mundo sea parte de la vida de los individuos. La televisión está en la cotidianeidad de los telespectadores, por ella se enteran de muchos acontecimientos, planean su tiempo en referencia a los horarios de sus programas y por tanto, forma parte activa en la vida social de los seres humanos asiduos a este aparato: “En concreto, la televisión carga con buena parte del «día a día», tan importante para la reproducción de la vida social; hace, así, que acontecimientos públicos de primer orden entren dentro de la esfera privada de los telespectadores y, en tal medida, construye una especie de calendario nacional, que organiza, coordina y renueva el mundo social público y nacional.”<sup>94</sup> Si bien esta función no es exclusiva de la televisión y con mayor rapidez el ser humano se rodea de tecnología que lo actualiza en todo momento, sí es la televisión uno de los medios electrónicos que poseen un mayor número de habitantes, sobre todo en los países del Tercer Mundo.

La cuestión principal es que la televisión participa activamente en la construcción de la identidad del individuo que en mayor o menor medida valida los contenidos televisivos. Es un medio ideal para la industria cultural debido a que los programas, las series de televisión, los dibujos animados, etcétera, provenientes principalmente de

---

<sup>93</sup> BARKER, CHRIS, *Televisión, globalización e identidades culturales*, op. cit., p. 103.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 118.

Estados Unidos, están dando constantemente la vuelta al globo y permeando las culturas locales. Por eso, Barker se remite a un concepto de identidad movable, a un *proyecto* en constante construcción que debido a la globalización, se hace más evidente:

Hasta ahora, se ha dicho que, aún cuando sean construcciones culturales la raza, la etnicidad y la nación son constitutivas de identidades discretas y estables, que aparecen como «naturales» y «lógicas». Sin embargo, la globalización ha incrementado el alcance de las fuentes y los recursos disponibles para la construcción de la identidad, permitiendo la producción de identidades híbridas en el contexto de una sociedad global postradicional, en las sociedades y Estados bien delimitados, si bien aún los tenemos con nosotros, están atravesados por otros discursos culturales globales. Sin duda, la proliferación y diversificación de los contextos y lugares de interacción, constituidos en y mediante el discurso, impiden una fácil identificación de cada sujeto con una identidad dada, fija, de manera que la misma persona puede deslizarse por distintas posiciones de sujeto según las circunstancias.<sup>95</sup>

Un individuo puede vivir en un lugar geográfico determinado y sentirse identificado con otra cultura, al igual que cada telespectador va a aprehender los contenidos televisivos de acuerdo a sus propios códigos culturales, a su entorno social, a su capacidad crítica, a su carácter personal y un sinfín de parámetros que hacen imposible generalizar el impacto de la televisión en los individuos:

Ver televisión comporta una serie de actividades de carácter social y cultural, un aspecto significativo de las cuales versa acerca del significado discursivo. Las audiencias televisivas son creadoras activas; no aceptan sin más, de manera acrítica, los significados textuales, sino que hacen que sus competencias culturales, anteriormente adquiridas, influyan sobre éstos. Además, puesto que los textos no encarnan una serie de significados inequívocos, sino que son polisémicos, es decir, portadores de múltiples significados, unas audiencias constitutivas de forma distinta extraerán invariablemente unos significados textuales también distintos.<sup>96</sup>

Las grandes empresas transnacionales dueñas de las cadenas de televisión tienen como finalidad engrandecer su capital y hacer programas contruidos con códigos culturales de mínima complejidad al momento de ser descifrados de manera que un mayor número de individuos pueda acceder a la oferta cultural. La televisión es uno de los medios más influyentes en el medio del entretenimiento, contribuyendo a la

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 186.

construcción de identidades, sin por eso afirmar que los resultados son homogéneos: “(...) la televisión conforma un recurso para la construcción de la identidad cultural, así como las audiencias se inspiran en sus propias identidades culturales sedimentadas y en sus competencias culturales para descodificar los programas a su manera particular.”<sup>97</sup> Puede ser que un programa tenga éxito por determinadas razones en un lugar y el mismo programa sea exitoso en la otra punta geográfica por una cuestión totalmente distinta. Esta idea conduce a una reflexión sobre el papel activo de las audiencias que participan directamente en la necesidad de los realizadores de innovar los contenidos televisivos, ya sea con “bricolaje electrónico” basado en formatos tradicionales, pero también intentando rebelarse contra estos formatos ofreciendo producciones que se distinguen de otras. Cabe señalar, que la televisión está asociada a momentos del individuo cotidianos y personales, se vuelve parte de su rutina, de sus actividades tanto solo como en compañía y esto refuerza la idea de que la televisión está presente en la construcción de la identidad:

Ver televisión no sólo plantea problemas en cuanto al significado textual, sino también en cuanto al lugar que ocupa la televisión frente a los ritmos y rutinas de la vida doméstica cotidiana. Ver televisión es algo que solemos hacer en unos espacios domésticos específicos, como, por ejemplo, en el «cuarto de estar», junto con otras personas a las que nos une a menudo, aunque no siempre, algún tipo de parentesco.<sup>98</sup>

Al igual que la televisión, los avances tecnológicos como el ordenador portátil, los teléfonos inteligentes, las tabletas, etc. son objetos que también se apropia el individuo y le otorga un lugar en su espacio vital cotidiano, la diferencia es que no necesitan de una extensión concreta para utilizarlos, consultar el Internet, escuchar música o escribir en las redes sociales son parte de la “indumentaria” del individuo. La sociedad de consumo son los mismos con los que se confronta el arte y el mundo

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 195.

editorial para tener más público-lector. En este punto, conviene señalar que, en el mundo global, la publicidad y la mercadotecnia deben dirigirse a los espectadores considerándolos internautas pues ya no sobrevive ninguna empresa, ni de índole cultural sin una estrategia de medios inclusiva con el ciberespacio. Para el medio artístico esto ha significado una reinterpretación de sus elementos y de su público teniendo que utilizar las mismas herramientas de las empresas transnacionales para subsistir en el ecosistema de la globalización. La cultura en línea, al igual que la televisión, va moldeando a los seres humanos dado que la tecnología, al ser parte de la cotidianeidad, también incide en la configuración de la identidad.

### **1.5.El arte en la era de la globalización**

El papel del arte visual encargado de retratar los imaginarios nacionales que tenía en el S. XVIII, XIX y principios del XX ha cambiado considerablemente hasta la actualidad. Desde las vanguardias europeas, artistas de todas partes del mundo, las utilizaban para hablar de “lo nacional”. A mediados del siglo XX, la capital hegemónica del arte se traslada a Nueva York, dictaminando la vanguardia en el arte moderno con el expresionismo abstracto y el pop. En definitiva, los medios de comunicación han sido decisivos en una transición que, no obstante, no puede considerarse una sustitución inmediata. Artistas europeos y latinoamericanos incorporaban nuevas tendencias para afirmar “lo propio”, se sucedía una alternancia con la publicidad pero existía una clara diferencia entre las artes visuales y los *mass media*. En los años sesenta, con Andy Warhol, los artistas plásticos comenzaron a integrarse a la televisión. García Canclini considera, en este sentido, importantes dos procesos: en primer lugar, el reordenamiento de los mercados e imaginarios nacionales bajo la lógica globalizadora; y en segundo

lugar, el pasaje de liderazgo de las vanguardias cosmopolitas a instituciones y empresarios *glocalizados*.

Es importante señalar que en la actualidad no todo el arte responde a políticas globalizadas, mucha producción sigue siendo conocida sólo dentro del país de origen. Los artistas que venden sus trabajos por considerables sumas de dinero son el principal integrante de un mercado transnacional del arte. Además del factor económico, son los gestores culturales los que operan de acuerdo al mercado transnacional avalados por críticos que tienen la oportunidad de desplazarse de un sitio a otro: “Las relaciones transfronterizas se vuelven más decisivas que la representatividad nacional, y las alianzas multiculturales que la identificación con una cultura particular. Son los artistas, críticos, galerías y museógrafos que combinan lo local con lo global, los glocales, que integran rasgos de diversas culturas, quienes desempeñan papeles protagónicos.”<sup>99</sup> Con esto, García Canclini tampoco quiere decir que desaparezca por completo el nacionalismo-moderado del discurso de los artistas. Aún persiste el llamamiento al arte para que promueva una “conciencia nacional”. Otros, desean que se incorpore lo regional de una manera integral con otros lugares para que marquen diferencias y al mismo tiempo se unan unas culturas con otras. La mayoría de los artistas que sobresalen en el mercado del arte actual, deben su reconocimiento internacional a que han colocado sus obras fuera de su ciudad de origen y tienen la posibilidad de desplazarse de una ciudad a otra, dentro y fuera de su país:

Ya sea porque residen en las metrópolis o porque viajan periódicamente a ellas, o han logrado una recepción internacional para sus obras, pueden incorporar en forma fluida a sus trabajos las innovaciones “legítimas”, la versatilidad para dialogar con códigos de diversas culturas y reelaborar sus tradiciones locales e insertarlas significativamente en un intercambio transnacional de todas maneras asimétrico e injusto. Pero las dificultades para relacionarse con lo global son más arduas cuando se trata de productos visuales (artes, artesanías, diseños) que no logran trascender las culturas regionales. Por cada Francisco Toledo que consigue mostrar el imaginario zapoteca y lo que su peculiar visión

---

<sup>99</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La globalización imaginada*, op. cit., p. 148.



del mundo puede decir en el diálogo contemporáneo hay miles de excelentes plásticos latinoamericanos, cuya riqueza simbólica no ingresa nunca en las exposiciones metropolitanas, latinoamericanas, ni en los museos nacionales del propio país.<sup>100</sup>

García Canclini menciona a Francisco Toledo, artista mexicano originario del estado de Oaxaca, con una obra conocida internacionalmente. Toledo es un claro defensor del patrimonio oaxaqueño, es decir, tiene un objetivo local pero es conocido globalmente y su obra ha estado en los museos más importantes del mundo. García Canclini recuerda que por cada artista como Toledo hay otros tantos que carecen de oportunidad para salir de sus países de origen y por lo tanto, su obra está destinada al reconocimiento local.

La industria cultural y sus políticas de funcionamiento hacen que los museos, fundaciones y bienales tengan las mismas prioridades de cualquier empresa: rentabilidad y expansión comercial, autofinanciamiento restando relevancia a la valoración estética y simbólica.

García Canclini hace hincapié en la falta de asombro que prevalece en la actualidad. Se producen cosas nuevas en el mercado del arte, pero no innovadoras, se podría interpretar como una respuesta de los creadores a las exigencias de la demanda:

¿Sería entonces la novedad de los estudios culturales y antropológicos hablar de esta imposibilidad de asombro? Encuentro dos maneras de colocarse antes esta situación. Por una parte, se hace de los estudios culturales un canto de réquiem de la alta cultura y un ejercicio crítico de los medios masivos denunciando las manipulaciones mercantiles con que éstos se apoderaron de la administración de novedades. Por otro lado, se hallan quienes eligen una posición subordinada –la subalternidad, la condición poscolonial, los discursos minoritarios– y proponen construir, con una mirada crítica, una visión alternativa del mundo.<sup>101</sup>

La preocupación por el futuro de la calidad artística lleva a los teóricos dedicados a este tema a plantearse diversas posibilidades que encaucen el rumbo de las políticas culturales. García Canclini considera ciertas áreas estratégicas en las que puede actuar el

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, pp. 148-149

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 183.

Estado a favor de revitalizar la vida pública. En primer lugar, resalta la inclusión de la ciudadanía en las políticas culturales: “(...) la política cultural que debe considerarse para evaluar cómo se desempeña una sociedad en la globalización es la que se hace con la ciudadanía”<sup>102</sup> El individuo debe ponerse por encima de los mercados y lo capitales: “Los actores de la política cultural –sobre todo estatales y societales, en colaboración con los privados– necesitan preguntarse cómo promover los diversos patrimonios contenidos en la sociedad, y hacer lugar para las diferencias no reconocidas, para las innovaciones no previsibles.”<sup>103</sup> El criterio para difundir el arte no debería ser con qué película, música, etcétera, se obtienen más retribuciones económicas, sino la estrategia de promoción de una cultura de mayor calidad que permita al individuo una comprensión más acertada de lo local y lo global. La tarea de integración no debe depositarse únicamente en manos de políticos y empresarios. El arte, los creadores deben concientizarse de su importante labor en este proceso:

(...) Los poetas, los dramaturgos, los actores son expertos en encarnar otros cuerpos, acercar lo distante, experimentar el tiempo y el espacio más allá de lo que las rutinas de la propia cultura consienten hacerlo. Las vanguardias del siglo XX exaltaron esta capacidad de los artistas como transgresión o ruptura, y cultivaron la marginación a que los conducía. Frente a la agenda homogeneizadora de la globalización esa disidencia sigue siendo una tarea valorable del arte, y de muchos grupos que, sin pretensiones artísticas, la practican. Pero al mismo tiempo lo que hay en las tendencias globalizadoras de confrontación con vidas imaginadas permite pensar que la opción por lo diferente –otras costumbres, otras medicinas, otros lenguajes– es ahora, más que nunca, una posibilidad integrable a nuestra cotidianidad. Sirve para ensayar otros modos no convencionales de ser ciudadanos.<sup>104</sup>

La segunda área que plantea García Canclini, partiendo de que la política cultural debe centrarse en los individuos más allá de las estrategias de mercadotecnia, “(...) podemos considerar mejor los bienes y mensajes que una sociedad y cada grupo dentro

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 192.

de ella, logran comunicar a públicos masivos a través del mercado.”<sup>105</sup> No son los Estados los responsables de las manifestaciones culturales que se exportan, sino las ganancias que generan, por ejemplo, las telenovelas, la música regional, etc. El melodrama latinoamericano que se exporta crea una imagen que, en diversas ocasiones, no corresponde con las tradiciones internas pero sí limitan la imagen de un país en un contexto internacional. En tercer lugar, García Canclini señala que el hecho de replantear una política en favor de los ciudadanos implica una acción directa del Estado: “(...) la política cultural en función de intereses públicos obliga a revertir la tendencia a la simple privatización y desnacionalización de las instituciones y los programas de acción cultural.”<sup>106</sup> Hay que revalorar el papel del Estado como mediador de los intereses de su nación y de las empresas transnacionales:

La acción social de los Estados debe dirigirse, primero, a defender y reforzar lo adquirido históricamente en las luchas sociales, en las culturas nacionales, y mantenerlo en la memoria y las acciones institucionales. Luego, es necesario que esa valoración y preservación de lo público encuentren formas organizadas supranacionales, de manera que las conquistas sociales y culturales no sean atropelladas por los actores del mercado global.<sup>107</sup>

De manera que, la otra área que plantea García Canclini, es que los Estados y organismos nacionales que funcionen de manera independiente, tendrán cada vez más necesidad de que se hagan nuevos programas e instituciones culturales de cada región acompañados de una integración comercial entre las naciones. Entre las empresas transnacionales y las políticas culturales locales existen intermediarios, tales como, las alianzas regionales, organismos estatales, ONG, asociaciones de todo tipo que fomentan la interculturalidad.

---

<sup>105</sup> *Idem.*

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>107</sup> *Idem.*

Los gobiernos necesitan otorgar apoyos que estimulen a los artistas y les permitan desarrollar su creatividad. Algunos de ellos, como el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) en México, dan financiamiento para los creadores mexicanos. Becas para artistas plásticos, diseñadores, novelistas que les permitan despreocuparse de los ingresos durante un tiempo y trabajar en un proyecto artístico.

García Canclini pone de relieve las propuestas culturales que mezclan artistas y temáticas que incluyen diversos países: los espectáculos deportivos, transmisiones televisivas internacionales, además de los medios tecnológicos que facilitan a los individuos el acceso a la cultura de global:

(...) Pese a que los mercados se rigen por la competencia, y que la globalización intensifica, las mezclas entre culturas suelen presentarse en los circuitos mercantiles como *reconciliación* y *ecualización*, con más tendencia a encubrir los conflictos que a elaborarlos. Pienso en las razas conviviendo en los carteles publicitarios de Benetton; las melodías flamencas, italianas, inglesas y de sociedades no europeas que “superan” sus diferencias locales en las giras de conciertos de los tres tenores; las exposiciones universales, los espectáculos olímpicos y las fiestas deportivas que “hermanan a los pueblos” y ofrecen a todos versiones sencillas de lo diverso y lo múltiple; el *zapping* que nos permite vincularnos en pocos minutos con canales de treinta países. Son algunas de las experiencias que crean la ilusión de que el repertorio cultural del mundo está a nuestra disposición en una interconexión apaciguada y comprensible.<sup>108</sup>

No obstante, mientras existe una aparente convivencia con la cultura de los otros, se limita la capacidad de análisis debido a la circulación mundial fragmentada de los contenidos culturales, cuya finalidad responde a las exigencias de la mercadotecnia, de tal manera, que el acercamiento a otras civilizaciones es superficial, lo que transita a través de los medios globales frenando el conocimiento profundo, sustituido por la rapidez con la que navega la información, el arte, la cultura y la industria del entretenimiento en general:

(...) La mezcla intercultural puede agotarse como escena de la World Music ecualizada, o del estilo internacional en literatura, pero es capaz, asimismo, de auspiciar improvisaciones *unplugged* e imprevistas obras que renuevan el lenguaje establecido.

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 197.

Pretexto para maniobras comerciales o soporte de conversaciones que inauguren visiones inesperadas. No son únicamente contenidos culturales los que circulan en los procesos de hibridación; también se experimenta el carácter relativamente arbitrario y contingente de toda cultura, una de las bases del reconocimiento de la diferencia necesario en el juego democrático.<sup>109</sup>

En la era global, el arte es parte de un todo y como tal, tiene que ingresar a un mercado laboral competitivo, pero es el arte el espacio al que se le confía el optimismo en medio de una sociedad de consumo para mostrar a través de sus creaciones, nuevas temáticas que faciliten la interpretación de la actualidad, la sociedad, otras culturas, y sea el arte el portador de criterios innovadores que permitan acortar la brecha que se abre entre lo local y lo global, que la tradición y la imagen de un país pueda recorrer el mundo sin caer en estereotipos: “Aquí tenemos una de las grandes apuestas de la cultura-mundo: cómo educar a los individuos y formar espíritus libres en un universo que rebosa información.”<sup>110</sup> La sobre-información a la que hace referencia constante Lipovetsky, requiere de capacidad crítica que el arte y la literatura ayudan a desarrollar en los seres humanos en mayor medida que otros medios: “Aunque la cultura del entretenimiento empuja a los placeres fáciles, esto no impide que los individuos quieran comprender su mundo, inventar, innovar, progresar.”<sup>111</sup> Si bien es verdad que la lógica del consumo domina todos los aspectos de los seres humanos, no significa que los parámetros estéticos sean sustituidos por los de la mercadotecnia, pero sí que se replantea la escala de valores y se requieren de estrategias comerciales para atraer al público y asegurar la supervivencia del arte y la literatura. No obstante, en los campos artístico y literario se hacen visibles propuestas que responden a la estandarización de la cultura-mundo, como analizaremos más adelante.

---

<sup>109</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La globalización imaginada*, op. cit., p. 199.

<sup>110</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, op. cit., p. 89.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 161.

## 1.6. La literatura en el mundo global

*La edición representa siempre un microcosmos de la sociedad de la que forma parte.  
Refleja sus grandes tendencias y fabrica en cierta medida sus ideas, y de ahí su interés.  
En los últimos años, la edición se ha transformado radicalmente.  
País tras país, ha pasado de un estadio artesanal de carácter decimonónico a  
una industria dominada por los grandes grupos,  
que ejercen todo tipo de actividades  
en la industria cultural y de la información.*

ANDRÉ SCHIFFRIN

El arte de narrar existe desde los tiempos más remotos, desde las civilizaciones más antiguas, los seres humanos han tenido la necesidad de dejar vestigio de su evolución, el arte pictórico de las cuevas, el papiro, el pergamino y más adelante la invención del papel y del formato del libro como se conoce en la actualidad. La existencia de los monjes copistas junto con el arte de la tipografía propició la conservación de una parte de la historia de los seres humanos a través de las palabras. Narrar es dejar constancia de lo vivido y de la imaginación del ser humano: *fictionalizar* la realidad para contar lo que existe en el imaginario también data su fecha de inicio en los primeros tiempos de la humanidad. La gran revolución viene con Gutenberg y la imprenta: de una sola tirada podrían salir miles de ejemplares. La idea de propagar la información, la religión, la cultura, la historia y la literatura a un mayor número de individuos no estuvo separada del surgimiento de un negocio en potencia.

De acuerdo con Epstein y sus reflexiones sobre el mundo editorial-comercial, se abre una brecha optimista en la que coloca a los contadores de historias como indispensables a pesar de sus circunstancias, es decir, que aunque la tecnología vaya cambiando y los modos de operar —tal como ha sucedido a lo largo de la historia— sufran transformaciones, el arte de narrar inherente al ser humano seguirá existiendo sin importar los medios que se utilicen para su propagación:

Narrar —transmitir la sabiduría y la historia de la tribu por medio de palabras, gestos y canciones— es una capacidad humana innata que floreció mucho antes de que existiera la industria editorial moderna, y continuará floreciendo mucho después de que ésta haya desaparecido. Esta industria, limitada por tecnologías obsoletas y un mercado de difícil acceso, sólo permite la transmisión de escritor a lector. Pero las nuevas tecnologías anuncian la posibilidad de una industria reconstruida que realizará, creo, su tarea histórica con un abanico de posibilidades sin precedentes y unas consecuencias inimaginables. A la vista de la accidentada historia de nuestra especie, no podemos esperar un futuro de gozo ilimitado, pero hay, con todo, razones para el optimismo.<sup>112</sup>

André Schiffrin un editor que durante treinta años estuvo a cargo de la editorial Pantheon books, una de las más prestigiosas sobre todo por publicar autores europeos en Estados Unidos, hasta que fue retirado de su puesto como editor por las diferencias con el nuevo director de la editorial. Decide entonces —años más tarde— escribir un libro que recoge la evolución de la edición en Estados Unidos durante los últimos años, basado en su experiencia personal como editor, donde pone de manifiesto la instalación de las empresas transnacionales en el mundo del libro:

Durante los últimos años, los grandes grupos internacionales fueron adquiriendo las pequeñas editoriales una tras otra. En Gran Bretaña y en Estados Unidos la mayoría de estos grupos son inmensos *holdings* que reinan en el ámbito de los medios de comunicación de masas, la industria del ocio o bien de lo que actualmente se denomina industria de la información. Han acostado la edición en el lecho de Procusto y la han obligado a introducirse en una u otra de esas opciones. Las editoriales compradas por los grupos implicados en la industria cultural han visto desaparecer de sus catálogos los títulos más prestigiosos o aquellos destinados a la enseñanza. En cuanto a los grupos centrados en la información, se desembarazaron muy pronto de las editoriales y publicaron sólo libros de interés general.<sup>113</sup>

La transformación de la edición sucedida en Estados Unidos, es análoga a la evolución del ámbito editorial en el mundo. De pequeñas empresas manufactureras dirigidas por familias amantes de la cultura, la educación y el arte, pasaron a ser absorbidas por la magnitud de las empresas transnacionales. Al igual que las editoriales

---

<sup>112</sup> EPSTEIN, Jason, *La industria del libro*, Barcelona: Anagrama, 2002, p. 118.

<sup>113</sup> SCHIFFRIN, André, *La edición sin editores. Las grandes corporaciones y la cultura*, México: Era, 2000, p. 13.

las librerías pequeñas también fueron sustituidas por grandes almacenes donde no sólo se venden libros sino otros objetos como discos, juguetes, objetos de papelería, tarjetas, regalos, café, etcétera. En la historia relatada por Schiffrin explica como RCA (Radio Corporation of America) compra la casa Random House, y así como sucedió con Random, editoriales de todo el mundo fueron adquiridas por grupos financieros que controlan en la actualidad el mundo de la edición:

RCA, gigante de la electrónica y de la industria del ocio, y ejemplo clásico de gestión empresarial, compró Random. La racionalización que se producía en la edición estadounidense empezaba a alcanzarnos, pero sólo era el principio. Random empezó a imponernos ciertas reglas de rentabilidad habituales en el conjunto de la edición de la época. Ya no nos atribuían las ganancias de nuestros excelentes libros juveniles ni de nuestros libros universitarios, sino que se incluían en la contabilidad general del grupo. Los libros destinados a librerías eran por naturaleza deficitarios, todos los editores dependían de actividades más lucrativas y de los derechos subsidiarios para equilibrar la cuenta de resultados. Más tarde las reglas volverían a cambiar y cada libro debía hacer su aportación marginal para cubrir los gastos generales y dar ganancias que se suponía debían aumentar cada trimestre aunque, en las empresas más comerciales esa curva fuera difícil de sostener.<sup>114</sup>

En la década de los años sesenta empezó la transición de negocios editoriales de familia a grandes grupos empresariales. A la par que esas compañías tomaban el control económico, también reformaron los criterios de edición y se inclinaron por la publicación de textos que resultaran más redituables económicamente para ampliar sus posibilidades de subsistir frente a la competencia: “Newhouse perdió mucho dinero en la venta y compra de partes de Random House, como más tarde con el New Yorker y otros periódicos, porque estaba convencido de que la disminución del nivel intelectual es el camino más seguro hacia los grandes beneficios”<sup>115</sup> Schiffrin explica que antes de la venta de la editorial se publicaban autores como Faulkner, Jung y muchos otros libros con elevados contenidos intelectuales y ediciones de gran calidad. Bajo el control de las empresas transnacionales, se fue coartando la libertad de elegir el contenido eliminando

---

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 48.



colecciones importantes para sustituirlas por la publicación de autores que se vaticinaban como *best sellers*. En el análisis de Schiffrin, la entrada de las compañías transformó los criterios de publicación: primero, se anunciaba que habría pocos cambios en el modo de trabajo y se aseguraba que no habría despidos; después, se iban renovando los departamentos administrativos y de contabilidad con políticas que se anunciaban como “absolutamente necesarias”; hasta que llegaba un recorte de personal, sobre todo, prescindiendo de editores especializados y una misma persona se encargaba de más de un catálogo. De esta manera, se aseguraba un recorte presupuestal y la balanza se inclinaba por decisiones basadas en un criterio comercial:

Lo que asombra de estas adquisiciones es que adoptan de manera invariable el mismo esquema. En un primer momento el grupo comprador publica una declaración entusiasta, que elogia la sociedad comprada y se compromete a mantener sus gloriosas tradiciones. No tendrá lugar ningún gran cambio y, en la medida de lo posible, no habrá despidos. Después se anuncia que se harán economías absolutamente necesarias para mejorar la eficacia: se fusionarán los servicios administrativos y muy pronto la contabilidad, los almacenes, los servicios de expedición estarán en el mismo servicio. Después se reúnen las unidades de venta, porque es inútil que el mismo territorio esté cubierto por equipos diferentes. Acto seguido, se descubren enojosos recortes en el ámbito de la producción editorial, lo que hace necesario algunas racionalizaciones.<sup>116</sup>

Es innegable que los libros entren en un mercado competitivo dado que el mundo alrededor está inmerso en la economía global. Al igual que muchas pequeñas empresas, los editores se vieron tan afectados por la competencia transnacional que perdieron sus trabajos. Gente que no tenía ninguna especialización en libros se hizo cargo de las editoriales, y muchas de ellas, famosas por sus valiosas colecciones de libros tanto de ficción como de no ficción, vieron su sello impreso en libros que antes no hubieran pasado su control de calidad:

Estimulados por las convulsiones políticas de la era Thatcher-Reagan, los propietarios de editoriales siempre trataron de justificar sus giros invocando al mercado: no corresponde a las élites imponer sus valores al conjunto de los lectores, el público debe elegir lo que

---

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 60.

quiere, y si lo que quiere es cada vez más vulgar, qué se le va a hacer. Casas tan respetables como lo que fue Knopf no dudan en lanzar libros tan malsanos y violentos que ya han sido rechazados por otros grupos. La cuestión es saber elegir los libros que producirán mayores ganancias y no los que corresponden a la misión tradicional del editor.<sup>117</sup>

No significa que no haya editoriales en el mercado que no publiquen bajo criterios de alta calidad y de personas especializadas, sino que, la lucha por la supervivencia dentro de un mercado global se vuelve, en muchas ocasiones, insostenible, teniendo como consecuencias el perfil de las publicaciones, y en casos extremos, el cierre de la editorial.

En general, los empresarios, al centrarse en la rentabilidad económica, se ven en la necesidad de analizar ventas (en lugar de contenidos) y apuestan por autores cuyos libros prometen ser los más vendidos: “Para satisfacer estas demandas, los editores han modificado completamente la naturaleza de lo que publican. Todo el sistema se basa en los *bestsellers*, y los enormes anticipos pagados a los autores representan lo que se necesita para enganchar las “locomotoras” que se supone tiran del resto del tren.”<sup>118</sup> No siempre las apuestas resultan redituables, algunos autores no venden tantos libros como se espera y en otras ocasiones, la calidad puede coincidir con el número de ventas. También es cierto que muchas editoriales publican libros para competir en el mercado con ciertas características que los hacen económicamente rentables pero, al mismo tiempo, tienen colecciones de calidad que no desaparecen por motivos económicos.

Otras de las modificaciones de este proceso editorial es el papel del editor. Schiffrin reflexiona sobre el hecho de que al estar las editoriales dirigidas por empresas transnacionales, el perfil del editor se transforma. La figura de un individuo especializado en ser un promotor cultural fue sustituida por un empresario cuya visión financiera supera su capacidad crítica y la rentabilidad de la editorial como negocio se

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 66.

ve recompensada para el nuevo editor con un aumento de salario. Si antes cobraba como un profesor universitario, el aumento en su poder adquisitivo valida su criterio comercial dentro del universo de los libros:

Los editores, al no poder enorgullecerse de lo que editan, se consuelan con las delicias de la vida de los grandes grupos, restaurantes de lujo, coches con chofer y otros símbolos de estatus social. Así, a la fuerte censura que impone el mercado se añaden esas exigencias internas, que nada tienen que ver con las necesidades objetivas de la producción y de la venta de libros. Forman parte de la nueva ideología del oficio. Cuando los editores no pueden sentirse orgullosos de su producción, cuando ya no pueden justificar su carrera por los libros que han sacado a la luz, buscan las compensaciones más cínicas para colmar esa brecha moral.<sup>119</sup>

Si bien es imposible generalizar a todos los editores en esta descripción, sí es comprobable que parte del funcionamiento empresarial, tiene como consecuencia, basar los lineamientos de producción en un criterio económico redituable. Además, el aumento en el estilo de vida empresarial, ha llevado a muchos editores a anteponer las ventas a los parámetros estéticos y a permitir publicaciones que poco aportan a la difusión de contenidos de calidad. Desde que nació la imprenta, el objetivo era vender libros al mayor número de lectores, la digitalización de la maquinaria y la empresa como tal, hacen que en la actualidad el ideal editorial el de cualquier empresario: millones de ejemplares que lleguen al mayor número posible de consumidores (lectores).

Las sucesivas tecnologías del lenguaje, la escritura y el tipo movable han puesto en manos de los narradores instrumentos cada vez más poderosos cuya utilidad no habríamos podido imaginar cuando dichas tecnologías eran nuevas. Nuestros hijos y sus hijos tendrán que aprender el significado de las tecnologías electrónicas que ahora se perfilan en el horizonte. La industria editorial tal como yo la he conocido es ya obsoleta, pero el arte humano, delimitatorio, de contar historias sobrevivirá, como siempre ha hecho, a la evolución de las culturas y sus instituciones. Las nuevas tecnologías cambian el mundo pero no borran el pasado ni alteran el genoma humano.<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>120</sup> EPSTEIN, Jason, *La industria del libro*, op. cit., pp. 13-14.

Como decíamos al inicio de este apartado, la necesidad del ser humano de dejar vestigio de su cultura seguirá existiendo aún cuando los modos de producción, distribución y consumo se vayan modificando de acuerdo al contexto histórico. La incertidumbre asalta a los gestores culturales, a los lectores que aprecian los contenidos que los incitan a la reflexión y al conocimiento; incertidumbre, acerca de si las pequeñas librerías se están volviendo una “especie en extinción”, si todos aquellos objetos que son remplazados debido a las nuevas tecnologías, tenderán a desaparecer. Al respecto, Jason Epstein reflexiona sobre la presión que se ejerce sobre las librerías para que vendan, sobre los editores para que vendan *bestsellers*, para los autores que escriban textos redituables, es decir, se ha creado un círculo de necesidades económicas del que nadie está exento debido a la globalización económica.

La viabilidad de las grandes cadenas de librerías, presionadas por los vendedores de Internet y que encaran un reto electrónico aún más serio en el futuro, a medida que autores y lectores se vayan conectando electrónicamente, es discutible. Mientras tanto las cadenas, que buscan mejorar sus frágiles márgenes de beneficios, ejercen una presión creciente sobre los editores para que apuesten por best-sellers en potencia y proporcionen incentivos que se sumen a los descuentos adicionales. Ni editores ni libreros eligieron esta danza de la muerte, pero ninguno de los dos puede eludir el abrazo del otro.<sup>121</sup>

En el caso concreto de América Latina, tiene por un lado, a Estados Unidos como el líder del campo audiovisual; mientras que en el terreno intelectual, Europa sigue siendo un modelo influyente para las élites intelectuales y políticas de Latinoamérica. De manera que, aunque Estados Unidos tiene mercado editorial en Latinoamérica, la industria editorial latinoamericana se concentra en España, en primero lugar, por afinidad lingüística, y segundo, por monopolio comercial debido a que los grandes grupos transnacionales europeos compraron varias editoriales latinoamericanas y establecieron sus sedes en diferentes países:

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 164.

Por comunidad lingüística y de historia cultural, cuando a mediados de la década de los setenta (veinte años antes de los acuerdos de libre comercio) comenzó a favorecerse legalmente la inversión extranjera y decayeron las ventas en América Latina, fueron las empresas españolas las que comenzaron a apoderarse de la producción, no las estadounidenses. Luego, la dependencia latinoamericana se trasladó a otros países europeos cuando Mondadori compró Grijalbo, Planeta a Ariel y Seix Barral, Bertelsmann a Sudamérica.<sup>122</sup>

Entre 1940 y 1970 México y Argentina eran los países líderes en publicar a todos los autores reconocidos en Latinoamérica y en España, incluyendo traducciones de otros países del mundo, había un desarrollo industrial literario que influyó en el fomento a la lectura de estos dos países. Más adelante, España empezó a avanzar en el mercado superando notablemente las ventas latinoamericanas:

El aumento internacional del precio del papel, agravado por bruscas devaluaciones de la moneda nacional en casi todos los países latinoamericanos, son algunas de las causas de este retroceso. Otros motivos son la reducción general del consumo por la pauperización de las clases medias y populares, y la conversión de los libros en simples mercancías, sin los beneficios arancelarios ni la exención de impuestos que tuvieron en otro tiempo.<sup>123</sup>

Respecto a la entrada de Estados Unidos en Latinoamérica dentro del mundo editorial, con el Tratado de Libre Comercio (TLC), editoriales como McGraw-Hill y Pientice Hall ingresaron en el mercado mexicano con diccionarios, libros de texto y de autoayuda: “Algunos editores suponen que la incidencia futura de los empresarios estadounidenses no se producirá tanto en la generación de nuevas casas editoras como en el proceso de producción: papel, maquinaria y, como ya ocurre, ediciones de alta calidad (color, pasta dura), para lo cual disponen de infraestructura y personal más calificado.”<sup>124</sup> Estados Unidos tienen una participación muy elevada en la producción del libro como objeto, y en menor medida, en los contenidos. Aún así, las relaciones entre México y Estados Unidos son muy estrechas y repercuten en todos los niveles:

---

<sup>122</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La globalización imaginada*, op. cit., p. 151.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 151

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 152

económico, político, social, cultural. En el ámbito literario, las ventas más redituables las reportan escritores como Carlos Fuentes o Laura Esquivel con obras editadas en Nueva York, California y Texas, en el idioma original, mientras que otros autores logran publicar con dificultades en editoriales norteamericanas, con la condición de estar traducidos al inglés. García Canclini señala que el dictamen de la tirada global y local corresponde a las editoriales transnacionales:

La “americanización” de América Latina se compensa, en alguna medida, con la latinización de Estados Unidos. Pero salvo unas pocas transnacionales, ni las editoriales latinoamericanas, ni los gobiernos de esta región, han generado programas para aprovechar estas oportunidades. La globalización de la producción literaria, la selección de lo que va a globalizarse o va a circular sólo en el propio país, queda bajo la decisión de las megaeditoriales. Las cifras de traducciones y de ventas de los *best sellers* muestran que en los casos promovidos por los grandes editores no se trata sólo de “americanización” sino de alcance global logrado en muchos casos por empresas no estadounidenses.<sup>125</sup>

Dentro del territorio estadounidense es evidente “la latinización”, como la denomina García Canclini del país líder en cultura global. La influencia de la inmigración latinoamericana ha permeado el estrato cultural de Estados Unidos: la lengua española es el segundo idioma más hablado, todas las indicaciones de los espacios públicos están traducidas al español, días célebres provenientes de Latinoamérica, gastronomía, música, además del porcentaje que representa la población hispana en el voto político. Por lo tanto, la influencia de Estados Unidos con la Latinoamérica es bilateral y trascendente para la cultura global.

Las políticas internas de los países latinoamericanos respecto a las aduanas, no favorecen la distribución y el mercado libre editorial. Salvo en Colombia que se libra de impuestos a las editoriales, en los demás países son más las trabas que las ayudas que reciben para la distribución de los libros y por ende, para el fomento a la lectura. De cualquier manera, el mercado editorial está siendo operado en un marco globalizado:

---

<sup>125</sup> *Idem.*

La reorganización tecnológica e industrial de la producción a escala transnacional, con tendencia a la globalización, tiene varias consecuencias. Por una parte, diferencia los libros de otros productos gráficos (revistas, folletos, libros de venta masiva fuera de las librerías), aunque sometiendo todos a los costos de producción relativos en la competencia mundial. Por otro lado la subordinación de la producción de cada país, incluso de los que cuentan con mercados más fuertes (Argentina, Brasil, Colombia y México), a la programación de una política de *bestsellerización*.<sup>126</sup>

El criterio editorial en el caso específico de Latinoamérica se enfrenta a varias problemáticas propias de los países en los que se establecen las compañías transnacionales e intentan distribuir determinados libros, tales como, el bajo índice de lectura, la falta de bibliotecas, la poca estimulación que reciben los productores locales, la pérdida de poder adquisitivo de las familias de clase media, entre otros, con lo cual, se opta por reducir el margen de detrimento económico haciendo circular libros que considere la editorial que tienen mayor oportunidad en un mercado con los agravantes antes mencionados, propiciando la *bestsellerización*, retomando el término de García Canclini, de la literatura. Asimismo, las políticas de apropiación de las empresas editoriales transnacionales, los conduce a apoderarse de autores nacionales de prestigio y en ocasiones, a no difundirlos en otros países. Llama la atención que sea prácticamente imposible conseguir libros de un país a otro de escritores latinoamericanos cuyas ediciones no están ni en su país de origen, ni en otros de la misma lengua.

No es un signo de integración continental que a los editores les cueste tanto “arriesgarse” a publicar libros que realizan intervenciones originales en la investigación social, son reconocidos internacionalmente al punto de traducirse a Estados Unidos, y venden decenas de miles de ejemplares en países donde se editan, Argentina, Brasil y Colombia. Estoy pensando en los de Beatriz Sarlo, Renato Ortiz, Jesús Martín Barbero y también los de algunos de nuestros mayores narradores, José Emilio Pacheco y Juan José Saer, que circulan con éxito en varios países donde se habla la misma lengua pero leídos en fotocopias.<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 154

A pesar de la vasta productividad literaria, no sólo los criterios de publicación dependen de las grandes transnacionales sino también la distribución y por tanto la difusión de muchos autores. Otro factor reside en los limitantes lingüísticos que hacen que la industria editorial distribuya sus productos en mercados más específicos: “La escritura ha sido la primera área cultural modificada por la industrialización, pero a la vez su inserción en tradiciones localizadas opone resistencias y restricciones a la homogeneización e integración mundial.”<sup>128</sup> Como veremos más adelante, la traducción es fundamental para la existencia de un mercado editorial global de lo contrario sería casi imposible que los autores tuvieran una circulación planetaria, aún así, es un sector con un considerable número de publicaciones locales que no son traducidas y como consecuencia, son desconocidas para un mercado global de la literatura.

Es necesario también hacer mención de que la competencia editorial va más allá de unos grupos editoriales con otros, incluso de unos libros con otros. Pertenece al cada vez más avasallador mundo de los medios de comunicación: “Los nuevos propietarios de las editoriales absorbidas por los grupos exigen que la rentabilidad de la edición de libros sea idéntica a la de sus otros sectores de actividad, periódicos, televisión, cine, etcétera, todos ellos notoriamente lucrativos.”<sup>129</sup> Definitivamente, los medios de comunicación masivos son un motor esencial en el impulso globalizador del que los libros no sólo no pueden escapar sino que forman parte esencial del proceso de comunicación: “(...) La economía, la sociedad, la cultura, la vida cotidiana, todas las esferas sufren la remodelación de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación: la sociedad de las pantallas es la sociedad informativa.”<sup>130</sup> La sociedad de las pantallas, como la denomina Lipovetsky, debido a que el funcionamiento del

---

<sup>128</sup> *Ibid.*, pp. 150-151.

<sup>129</sup> SCHIFFRIN, André. *La edición sin editores. Las grandes corporaciones y la cultura*, op. cit., p. 65,

<sup>130</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, op. cit., pp. 85-86.



mundo contemporáneo, y de los individuos, tiene una dependencia tecnológica irrefrenable evidenciado en las pantallas: del cine a la televisión, del ordenador a los teléfonos inteligentes. En este lineamiento, las empresas editoriales funcionan como cualquier otra empresa en la actualidad: páginas de Internet donde consultar los catálogos, publicidad en medios televisivos, periodísticos, promoción de la imagen de los autores, además de los libros electrónicos.

De acuerdo con Alessandro Baricco, la cultura producto de la globalización, a quien el nombra, los bárbaros (aquellos que todo lo comercializan), se apropia de todos los sectores culturales y artísticos del ser humano de forma inminente. Baricco analiza de fondo los criterios que colocan en una balanza el hecho de que las editoriales sean dirigidas por las grandes empresas. Lo primero, es el cuestionamiento sobre si el libro-objeto sigue siendo parte de las adquisiciones de los individuos:

La idea de que el mundo de los libros actualmente se encuentra asediado por los bárbaros está tan difundida hoy en día que se ha vuelto casi un tópico. En su versión más extendida, yo diría que se apoya sobre dos pilares: 1) la gente ya no lee; 2) quien hace libros sólo piensa en el beneficio y lo obtiene. Expresado así, suena paradójico: está claro que si fuera verdadero el primero, no existiría el segundo. Por tanto, hay algo aquí que requiere ser comprendido. Para la economía de este libro el tema resulta útil porque nos obliga a mirar por dentro la genérica palabra «comercialización»: si, como hemos visto, un aumento de las ventas y un claro predominio de la lógica mercantil son típicas de las invasiones bárbaras, ésta es una buena ocasión para comprender mejor en qué consiste, realmente, esa sospechosa vocación por los beneficios. Y cuáles pueden ser sus consecuencias.<sup>131</sup>

En muchos países, las ventas de los libros siguen reportando cantidades satisfactorias, tal como sucede en Estados Unidos, eso significa que hay un número considerable de individuos que al menos, se hacen del libro-objeto (lo que no significa que los lean y tampoco especificando los contenidos), al menos existe la pauta de que el libro-objeto si es un “producto” de consumo. Tal como dijimos anteriormente, lo que sucede es que las formas de adquirirlo han experimentado cambios tanto dentro de las

---

<sup>131</sup> BARICCO, Alessandro, *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*, Barcelona: Anagrama, 2006, p. 72.

propias editoriales que pasaron de ser empresas familiares a grandes grupos transnacionales; como fuera, por ejemplo, el concepto de pequeña librería sustituida por grandes tiendas en donde además de libros, venden otros productos. A estos ejemplos se remite Baricco para hablar de “mutación”, donde los contenidos ceden paso a los mecanismos publicitarios:

Resultados como éstos no se obtienen por azar. Son el efecto de una mutación genética. Los que se muestran contrarios lo han descrito así: donde antes había empresas casi familiares en las que la pasión se conjugaba con beneficios modestos, hay ahora enormes grupos editoriales que como objetivo se proponen unos beneficios más propios de la industria de la alimentación (¿pongamos sobre el 15%?); donde antes había la librería en la que el dependiente sabía y leía, hay ahora macrotiendas de varios pisos donde uno también encuentra CD, películas y ordenadores; donde antes estaba el editor que trabajaba en busca de belleza y de talento, hay ahora un hombre-marketing que mira con un ojo al autor y con dos al mercado; donde antes había una distribución que funcionaba como una cinta transportadora casi neutral, hay ahora un paso angosto por donde sólo pasan los productos más aptos para el mercado; donde antes había páginas de reseñas, hay ahora clasificaciones y entrevistas; donde antes había la sobria comunicación de un trabajo realizado, hay ahora una publicidad desbordante y agresiva.<sup>132</sup>

La preocupación de los promotores culturales, de los editores independientes, de los escritores radica en las “mutaciones” que señala Baricco, mutaciones que están en movimiento y que a su paso intentan establecer un precio para todo lo que sea “consumible”, tal como sucede en todo el contexto de la globalización. Del lado de los editores independientes, existe la preocupación por la desaparición de librerías, tal como explica Schiffrin, debido a que para que un libro ocupe un lugar privilegiado en las macrotiendas, hay que pagar un suplemento y no todos los negocios editoriales cuentan con ese recurso extra, Schiffrin emite una severa crítica al respecto:

Evidentemente, el pequeño editor que corre riesgos con un título tiene dificultades para pagar el dólar suplementario que piden las cadenas, y en consecuencia su libro tendrá pocas posibilidades de mostrarse bien visible y en cantidad suficiente. En cuanto a las librerías independientes, están bajo la amenaza constante de las cadenas cuya política agresiva lleva a abrir tiendas muy cerca de las principales independientes, a veces enfrente (...) La restricción progresiva de este canal independiente se suma a las

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 73.

dificultades de los editores: la pequeña librería que hacía una cuestión de honor de promover tal novela o un libro de poesía es reemplazada por una gran superficie que utiliza el último grito de las técnicas de marketing.<sup>133</sup>

Las complicaciones para las editoriales y librerías independientes aumentan al entrar en una competencia masiva que apuesta por la sociedad de consumo, como lectores potenciales. Schiffrin alude como ejemplo que las estrategias de marketing benefician a las empresas transnacionales llevando sus publicaciones sólo a las cadenas de librerías y menciona excepciones como la de Stephen King que hizo una gira sólo por librerías independientes, lo cual resultó favorable pero no es decisivo para que subsistan este tipo de establecimientos.

Baricco al analizar las mutaciones culturales, hace hincapié en que el énfasis comercial no es una causa sino un efecto: el mundo editorial es parte de un todo y para comprenderlo, hay que analizar todos los vértices que lo componen. Baricco se remonta al siglo XVIII para recordar que los lectores en esa época eran individuos que estaba en contacto con la lectura, o escribían, o conocían a alguien que lo hiciera, es decir, se movían dentro de unos mismos parámetros de acuerdo a sus afinidades y a su educación. Ya en el siglo XIX y con la consolidación de la burguesía, una nueva clase social era poseedora del tiempo y de los recursos para leer más, sin necesidad de estar vinculados directamente con el mundo literario, así es como la novela se consolida como uno de los géneros más leídos y, por tanto, más vendidos:

La novela es el producto que convirtió en real un público que era únicamente potencial, y que existía únicamente bajo la piel del mundo. El hecho de que la novela haya producido dinero (y mucho) se nos aparece hoy en día casi como corolario sin interés: nos parece más significativo ese gesto de civilización que reconocemos ahí: el hecho de que, en la novela, una determinada colectividad haya alcanzado una conciencia superior y formalizada de sí misma. Y una refinada idea de belleza.<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> SCHIFFRIN, André, *La edición sin editores. Las grandes corporaciones y la cultura*, op. cit., p. 77.

<sup>134</sup> BARICCO, Alessandro, *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*, op. cit., p. 75.

El autor analiza diacrónicamente como la cultura en la historia está llena de mutaciones, creaciones que dentro de su contexto histórico causaban desconfianza y que en una relectura con la perspectiva del espacio temporal se visualizan desde otra perspectiva, generalmente revalorizando su calidad estética. En el siglo XIX, las familias de intelectuales dedicados a la literatura y a las artes rechazaron en un primer momento que los libros fueran leídos por señoras amas de casa, “sin preparación” que se dedicaban a leer gran parte de su tiempo, es decir, estamos ante un cambio inevitable precedido por los criterios heredados de la idea de belleza del siglo XIX en los que la literatura, el arte, no deberían responder a un fin mercantil, y sin embargo, siguiendo a Baricco, no existe un momento histórico en el que haya una ruptura entre un producto de calidad y su finalidad comercial:

La ilusión óptica que genera en nosotros la sensación de un objeto sofisticado y elitista nace del hecho de que esos públicos han sido, por lo menos hasta mediados del siglo XX, muy restringidos, efectivamente elitistas: pero los que los cerraban con respecto al resto del mundo no era tanto su propia elección selectiva de calidad como la realidad social que limitaba su radio de acción a las capas más fuertes de la sociedad. Mozart componía para todo tipo de público de entonces, pagando el precio de irse a buscar a los menos ricos a los teatros de Schikaneder. Y Verdi era conocido por todos los que podían entrar en un teatro, o tener un instrumento en casa, escribía hasta para el más ignorante rudo e insensible de ellos.<sup>135</sup>

De acuerdo con Baricco, buscar la remuneración económica por el arte no es exclusivo de la era global. En épocas pasadas también se perseguía esta retribución sólo que la gestión comercial artística estaba concentrada en unas cuantas manos (creadores, editores, productores teatrales, etcétera), que en la búsqueda de un fin comercial encontraron creaciones artísticas de calidad y quizá no fue a la inversa, como expone Baricco, pues la intención ha sido siempre que los libros tengan lectores:

Lo que quiero decir es que, pese a las apariencias, comparar una industria editorial de calidad del pasado, con otra industria comercial del presente es una forma inexacta de

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, pp. 76-77.

plantear los términos de la cuestión. En realidad, parecería más plausible admitir que la industria editorial siempre ha ido hasta los límites posibles de la comercialización, con el instinto que tiene cualquier gesto de abarcar todo el terreno posible. Lo que podemos retener es que, en una contingencia histórica determinada y en un paisaje social determinado, una industria editorial forzada a las pequeñas dimensiones por bloques sociales concretos mostró una calidad (de productos, de modos) que era la expresión exacta de las necesidades de la micro comunidad a la que se dirigía. Pero no elegía la calidad en vez del mercado: encontraban la calidad en el mercado.<sup>136</sup>

Esta retrospectiva que hace Baricco, explica análogamente lo que está sucediendo en la actualidad con el mundo editorial: hay desconfianza de un sistema que se mueve por fines comerciales, no obstante, no difiere de las búsquedas del pasado aunque sí se magnifican y operan a grandes escalas rápidamente. En resumen, en el mundo editorial global existen los mismos elementos que propone la globalización económica: empresas con fines comerciales, figura del editor reemplazada por el empresario, grandes establecimientos que ofrecen una diversidad de productos novedosos y que opacan a las pequeñas librerías, público que compra libros cuyo criterio está enfocado a los libros “más vendidos”. Es decir, hay una serie de factores que actúan como un todo y cuyo análisis quedaría incompleto si se tratasen como elementos por separado, no se trata sólo de la estructura de las empresas transnacionales lo que hace que muchos libros no promuevan la cultura, o la literatura, sino de un mundo operado por las tecnologías y los medios de comunicación que bombardean con publicidad y que generan respuestas consumistas.

Ese contexto global en el que está inmerso el mundo de los libros, lleva a Baricco a analizar la idea de que el libro exitoso comercialmente es el que está en tensión constante con la extra-referencialidad, y no aquel que requiere de un bagaje cultural previo para comprenderlo en su totalidad:

Para sumergirse con Faulkner en uno de sus libros, ¿qué se necesita? Haber leído otros muchos libros. En cierto sentido, uno necesita ser dueño de toda la historia literaria:

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, pp. 79-80.

necesita ser dueño de la lengua literaria, estar habituado al tiempo anómalo de la lectura, ser partidario de un determinado gusto y de una determinada idea de belleza que en su momento fueron contruidos en el seno de la tradición literaria. ¿Hay algo ajeno a la civilización de los libros que necesite uno para hacer ese viaje? Casi nada. Si no existieran nada más que los libros, los libros de Faulkner en el fondo serían del todo comprensibles. Ahí, el bárbaro se detiene. ¿Qué sentido tiene, debe de preguntarse, hacer un esfuerzo sobrehumano para aprender una lengua menor, cuando existe todo el mundo por descubrir, y en un mundo que habla una lengua que yo conozco? <sup>137</sup>

Baricco en su reflexión sobre la época actual destaca el lenguaje común con el que se conectan los individuos en la globalización proveniente de los medios de comunicación, Internet y la información a unos cuantos clics de distancia, el cine y la televisión como fuente principal de entretenimiento. El lenguaje planetario es digital y el mundo que se impone es el virtual, tal como señala también Lipovetsky:

Gracias a él [el ordenador] se ha producido la revolución digital y se ha situado en su lugar el elemento decisivo de esta cultura-mundo de la que es soporte y motor: Internet. Las interconexiones han creado la red –telaraña y tela-pantalla al mismo tiempo– cuyas ramificaciones llegan a los puntos más lejanos del planeta, conectando a los individuos entre sí, permitiéndoles hablar más allá de los continentes, mostrarse y venderse en los blogs y gracias a las webcams, crear, vender, intercambiar, incluso inventar una *second life*. <sup>138</sup>

En esta época donde la diversificación de medios en pantalla hace que los usuarios pasen más tiempo en esta diversidad que en los medios con sentido único, leer un libro que a su vez, requiere de otros libros para comprenderlo, como el ejemplo que utiliza Baricco sobre Faulkner, marca una distancia con un gran número de lectores, que prefieren leer un texto que no requiera más allá del ejercicio de lectura realizado en el momento. Además, que tenga relación con la cotidianidad del individuo en materia de entretenimiento; por ejemplo, libros que se relacionen con la pantalla (el cine, el Internet, la televisión), es decir, libros que mantengan cualquier referencialidad con el mundo exterior: “¿Queréis una pequeña reglita que sintetice todo esto? Aquí la tenéis:

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, pp. 83-84.

<sup>138</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, op. cit., p. 84.

*los bárbaros tienden a leer únicamente los libros cuyas instrucciones de uso se hallan en lugares que NO son libros.*”<sup>139</sup> El lenguaje digital ha incidido en la lectura debido a que la sociedad de consumo opta por libros extra-referenciales que les evoquen el mundo virtual y su fácil aprehensión pues es con el que se relacionan los seres humanos interconectados cotidianamente.

Otro ejemplo que analiza Baricco en su reflexión acerca del “saqueo de las aldeas” (la influencia de la globalización en lo local), es el hecho de que muchos kioscos de periódico venden libros por un bajo precio o por lo menos, bastante asequible como suplemento semanal de algún periódico. Los resultados empíricos e inmediatos se traducen en libros de autores clásicos tan vendidos como la prensa de un día cualquiera. El individuo lleva un texto clásico por azar en el sentido de que el periódico decide qué libro va a incluir junto con la prensa, esto elimina el hecho de que un sujeto tenga como objetivo ir a la librería y establecer un ritual alrededor de la lectura: ir a la librería, elegir lo que desea leer, retirarse, escoger un espacio de lectura determinado; y sin embargo, en la praxis, el individuo adquiere un libro clásico:

Resultado: han comprado a Flaubert personas que nunca lo habrían comprado; y lo han comprado de nuevo personas que ya poseían dos ejemplares de él. Hijos todos de una misma ilusión: que, de repente, la autorreferencialidad de la literatura a sí misma como por encanto se habría hecho pedazos. (Y, por otra parte, de un punto de vista simbólico era muy fuerte el hecho de que se pudiesen comprar libros de una manera tan simple. «Deme también éste, venga.» Pocos euros. Y marcharnos de ahí con Faulkner dentro del periódico. Era rápido. No subestiméis esto: era rápido: era un gesto que podía ubicarse en una rápida secuencia de otros gestos. No se trataba de ir a la librería, aparcar, charlar un rato con el librero y después elegir, volver a coger el coche y al final poder dedicarse a otra cosa. Era rápido. Y, a pesar de eso, en la mano uno lleva a Faulkner, no a Dan Brown. ¿Intuís la letal ilusión?).<sup>140</sup>

Baricco explica con esto que no es que se haya destruido la literatura sino que está sufriendo la mutación de las formas en las que se propaga: “(...) los bárbaros no destruyen la ciudadela de la calidad literaria (...) pero es indudable que la han

---

<sup>139</sup> BARICCO, Alessandro, *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*, op. cit., pp. 83-84.

<sup>140</sup> *Ibid.*, pp. 85-86.

contagiado. Algo de su concepción del libro ha llegado hasta ahí.”<sup>141</sup> Esta idea es parte del hecho de que el libro que mejor recepción tiene es el que está en contacto con el exterior. La rapidez, característica de la sociedad contemporánea, requiere de resultados inmediatos, el mundo en movimiento requiere de libros que expresen ese movimiento:

Si no es un libro *cuyas instrucciones de uso se hallan en lugares que NO son únicamente los libros*. No resulta fácil decir de qué lugares se trata, pero la lengua del mundo, hoy en día, sin duda alguna se gesta en la televisión, en el cine, en la publicidad, en la música ligera, tal vez en el periodismo. Es una especie de lengua del Imperio, una especie de latín hablado en todo Occidente. Está formada por un léxico, por una determinada idea de ritmo, por una colección de secuencias emotivas estándar, por algunos tabúes, por una idea concreta de velocidad, por una geografía de caracteres. Los bárbaros van hacia los libros, y van de buena gana, pero para ellos tienen valor únicamente los escritos en esa lengua: porque de esta forma no son libros, sino segmentos de una secuencia más amplia, escrita en los caracteres del Imperio, que a lo mejor se ha generado en el cine, ha pasado por una cancioncita, ha desembarcado en televisión y se ha difundido en Internet. El libro en sí mismo, no es un valor: el valor es la *secuencia*.<sup>142</sup>

Los lenguajes con los que el ser humano está en contacto permanente, como mencionábamos anteriormente, son los de los medios de comunicación: es el cine, la televisión, la publicidad, las letras de la música. Internet, además de lenguaje es el motor con el que se propagan contenidos a nivel mundial y desarrollan códigos que son apreciados por los individuos multiculturales, tal como vimos en el apartado de la televisión, aún cuando los códigos para descifrar los contenidos de los medios de comunicación estén relacionados con la cultura individual, los libros que estén relacionados con el lenguaje de esos medios ofrecen la misma línea de expresión y el mismo lenguaje con el que los individuos están en contacto constantemente: “Al mismo tiempo triunfa por doquier la lógica de los beneficios que potencia la uniformización de los gustos: listas de éxitos musicales, las diez películas más taquilleras, incluso, en ese santuario largo tiempo protegido que es el libro, dominio ya del sistema best seller, con

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>142</sup> *Ibid.*, pp. 89-90.



todo el aparato comercial y publicitario que promueve.”<sup>143</sup> La lógica de la globalización auspiciada por la sociedad del consumo invade las políticas de acercamiento entre editorial y lectores, favoreciendo un tipo de textos y no otros, de acuerdo a lo que se consume en el espectro global en general.

Otros libros valorados por la sociedad de consumo, de acuerdo con Baricco, son aquellos auto-referenciales, como la novela de género, un ejemplo concreto que da el autor es la novela negra, pues a pesar de que alguien lea por primera vez un libro de esta índole, puede entender sin dificultad la trama, es decir, la escritura posee en su interior un código que de alguna manera se torna universal. Y Baricco no se dirige necesariamente a los libros considerados como de baja calidad estética, sino a los libros que intuyen el cambio en el público lector:

Suele ser una tontería darles una fecha concreta a las revoluciones, pero si pienso en el pequeño huertecillo de la literatura italiana, creo que el primer libro de calidad que intuyó este cambio de rumbo, y que se expuso a su cabeza, fue *El nombre de la rosa* de Umberto Eco (1980, *best-seller* mundial). Probablemente fue entonces cuando la literatura italiana, en su significado antiguo de civilización de la palabra escrita y de la expresión, llegó a su fin. Y algo distinto, algo bárbaro, nació. No es por casualidad que quien escribió ese libro fuera alguien procedente de zonas limítrofes, no un escritor puro: ese libro era, en sí mismo, una secuencia, un traslado de una provincia a otra. No surgía del talento de un animal-escritor, sino de la inteligencia de un teórico que, mira por dónde, había estudiado, antes que los demás y mejor que los demás, las vías de comunicación transversales del mundo. Para mí es el primer libro bien escrito del que se puede decir con serenidad: sus instrucciones de uso aparecen de forma íntegra en lugares que no son los libros. Puede parecer paradójico, porque resulta que hablaba de Aristóteles, de teología, de historia, pero lo cierto es que es así: si lo pensáis bien, podríais no haber leído ni un libro con anterioridad, pero seguro que *El nombre de la rosa* os va a gustar. Está escrito en una lengua que habéis aprendido en otra parte.<sup>144</sup>

Para Baricco, un libro como *El nombre de la rosa* (1980) fue de los primeros que intuyó dentro de su estructura narrativa un código viable de descifrar incluso por lectores amateurs, quizá también porque su autor, Umberto Eco es experto en temas como, la semiótica o la filosofía del lenguaje. Esta novela cuyas pautas de

---

<sup>143</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, *op. cit.*, p. 125.

<sup>144</sup> BARICCO, Alessandro, *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*, *op. cit.*, pp. 91-92.

entendimiento se encuentran fuera de los libros preserva la calidad literaria, aunque esta coincidencia no siempre es posible. La rentabilidad económica necesaria para la supervivencia de las transnacionales del mundo de la edición implica, en muchas ocasiones, que los criterios de publicación se basen en un marketing comercial alejado de una reflexión acerca del contenido estético creando una preocupación entre los promotores culturales, los intelectuales, los artistas, los escritores.

García Canclini confronta los conceptos de tiempo y espacio en el mundo global, frente a la creación literaria que puede ser un proceso lento: el escritor frente a la novela y su rentabilidad económica, contra, por ejemplo, una producción televisiva de una telenovela y su recepción de público inmediata: “Al trastornar las relaciones habituales entre lo público y lo privado, entre experimentación cultural y rendimiento económico, la economía lenta de la producción artística cumple la función pública de incitar a repensar lo que la economía apremiante de las industrias simbólicas impone como público fugaz y desmemoriado.”<sup>145</sup> Escribir un libro necesita de un tiempo que está determinado por la magnitud del proyecto mismo de escritura, mientras que en la industria cultural masiva, se encuentran fórmulas para llevar a cabo proyectos —como el ejemplo de la telenovela— de los que se tiene la garantía de su remuneración económica a corto plazo. Derivado de esta reflexión, García Canclini reformula el papel del escritor en la sociedad global, puesto que es un individuo que irrumpe en el espacio público, conecta unas culturas con otras, tiene el lenguaje preciso y es un contador de historias: “(...) El escritor y el artista no sometidos a los medios interrumpen esa interrupción, reinstauran el drama social, la tensión entre los lenguajes, entre formas de vivir y pensar, que los medios querían reducir al espectáculo, un espectáculo rápido para pasar pronto al siguiente.”<sup>146</sup> La característica de lo efímero, de lo fugaz que acompaña

---

<sup>145</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La globalización imaginada*, op. cit., p. 200.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 200.

a la rapidez con que se producen los espectáculos de la industria del entretenimiento, puede ser contraria a una buena novela, o un libro de investigación. Por eso, García Canclini coloca a los escritores como uno de los protagonistas del mundo de la edición, cuyo pensamiento puede trascender y que en la actualidad están en contacto con todo tipo de medios de comunicación pero siguen manteniendo una figura respetable cuya opinión debería ser más difundida y ser ellos actantes principales de difundir la preocupación por lo estético.

Otro punto importante de reflexión, además del contenido estético, es que con la llegada de las transnacionales la estandarización de la cultura parece estar visiblemente en todas partes, con lo cual, hay un temor por la pérdida de las identidades, que como vimos anteriormente, pone en una contienda lo local con lo global. En este caso, es justamente el arte, la literatura quien puede abrir sus puertas para que pueda coexistir la diversidad, espacios donde no entren en conflicto lo local y lo global:

(...) en un mundo narrado como globalización circular, que simula encerrar todo, el arte mantiene abiertas las globalizaciones tangenciales y aun desviadas. O sea, mantiene la posibilidad de la elección, la incertidumbre de elegir en la densidad y variedad de lo social, algo bastante más estratégico que manejar el control remoto de la televisión. Interrumpir el relato y escoger otra lógica es sostener la tensión inestable entre lo social y los modos de re-imaginarlo, entre lo que existe y cómo podemos criticarlo. Es negarse a que la globalización y su potencialidad masificadora se parezcan al fin de la historia, anunciado por Francis Fukuyama, o al fin de la geografía celebrado por Paul Virilio y los ideólogos internéticos de un mundo sin centro ni orillas.<sup>147</sup>

La historia de la globalización se está escribiendo y es en el arte donde pueden resolverse contradicciones imposibles para otros ámbitos, según la propuesta de García Canclini: “Las creaciones artísticas, lentas y divergentes, representan a veces en sus relatos y procedimientos las contradicciones irresueltas de las políticas globales, las peripecias de la desigualdad y la necesidad de los marginados de interrumpir los flujos totalizadores, totalitarios, con afirmaciones de lo propio, con invenciones

---

<sup>147</sup> *Ibid.*, pp. 200-201.

desglobalizantes.”<sup>148</sup> Canclini no pretende que los creadores escriban de determinados temas, sino que se aprecie una toma de consciencia más generalizada que ayude a reformar las políticas culturales. En todas las épocas de la humanidad, el arte en cualquiera de sus representaciones, ha contribuido al análisis profundo de su contexto histórico. El arte y la literatura no pierden su vigencia:

Sus imágenes y sus textos no aspiran a decir cómo funciona una sociedad, sino cómo disfrutan y padecen los hombres y mujeres ese modo de funcionar, cómo se las arreglan para actuar en él y a la vez imaginar otros desempeños acordes con los deseos, las fantasías y las frustraciones que tenemos por habernos formado en un cierto tipo de familia, de clase social, de nación.<sup>149</sup>

Todas las ciencias recurren al arte, a la metáfora, al ensayo para expresar aquello que no se puede explicar de otra manera. La globalización coloca a debate elementos que las narraciones deben reflexionar como: los estereotipos, la construcción a través de la mirada del otro, el descubrimiento de la diversidad, la configuración de una identidad propia. A través del arte de la escritura, la reflexión contrastaría con la sobreinformación que se obtiene de la red y el análisis superficial bajo el que se aprecian la culturas más alejadas.

Asimismo, de acuerdo con Canclini, los artistas globales deben desplazarse y adoptar como consecuencia diversos enfoques. Por un lado, un individuo en movimiento puede asumirse como él mismo y como otro, adquiriendo una doble perspectiva: la del extranjero, mudándose al país que desea observar ”desde dentro”; o el nativo, que intenta desarraigarse para aportar un análisis objetivo de su propia cultura. Diferente es el caso del exiliado debido a que sus pasajes ofrecen un análisis sobre el otro, pero también, un cambio de perspectiva sobre el país de origen. Debe plantearse,

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 208.

por tanto, un intercambio artístico que promueva el conocimiento propio, su imagen ante el mundo al tiempo que conecta con otras culturas:

Intensificar los intercambios de arte, literatura, cine y televisión de calidad, que presenten las trayectorias de cada sociedad, puede contribuir a liberarnos de los estereotipos, de uno y otro lado, y a pensar juntos en lo que es posible hacer en nuestras sociedades, y entre ellas, para que sean menos desiguales, menos jerárquicas y más democráticas. Avanzar el movimiento de intercambios fluidos entre intelectuales y artistas de los países latinoamericanos, europeos y Estados Unidos requiere planes orgánicos de investigación científica y cultural transnacional, acciones que representen las búsquedas multiculturales en los medios masivos donde se informan las mayorías para que no sean sólo los intereses mercantiles los que diseñen y comuniquen las imágenes en las que nos reconocemos o nos rechazamos.<sup>150</sup>

La literatura es un arte que puede promover la interacción de diferentes mundos posibles a través de sus historias y sus personajes. Está en contacto con otros medios de comunicación en aras de promocionar una cultura de calidad y formar un público que se interese por nuevas propuestas. Sin embargo, una de las cuestiones que surge al respecto es la ausencia de originalidad en tiempos globales donde parece que la *bestsellerización* de la escritura resta escaparate a las obras que no cumplen con los parámetros de la moda:

(...) Pero para la posición del autor literario, ese gran unilateral que importuna al mundo con sus obras, ya no se ve una utilización correcta, porque todo está incluido ya plenamente en las formas pos-unilaterales de acción y pensamiento, en las que la resonancia, comparada con la autoría, se considera el fenómeno más profundo; ello se nota, entre otros, en el hecho de que los más ingeniosos entre los creativos actuales se presentan como meros artesanos o como puntos de conexión en el intertexto. La originalidad, como la monocalidad, es un concepto para la gente de antes; se ha ganado nuestra sonrisa tan sinceramente como la verdad pura, que los sinceros de ayer quieren pronunciar todavía hoy.<sup>151</sup>

Si en el pasado el arte deseaba superar las producciones artísticas previas con creaciones prodigiosas que denotaran su herencia cultural, en la actualidad la búsqueda se centra en la diferencia: “El movimiento se verifica cuando alguien es capaz de

---

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>151</sup> SLOTERDIJK, Peter, *En el mundo interior del capital*, op. cit., p. 228.

destrozar la linealidad del desarrollo y se desplaza del lado. No acaece nada relevante salvo en la diferencia. El valor es la diferencia, entendida como una desviación del dictado del desarrollo.”<sup>152</sup> La cultura de la globalización promueve la aprehensión inmediata del conocimiento efímero, la sobre-información a través de la red donde el periodismo ejerce una influencia exacerbada sobre el criterio de los individuos, donde la industria del cine de Hollywood permea los gustos del gran público, surge un reto para los artistas que tienen que integrar las nuevas características de la sociedad sin descuidar la calidad estética del arte.

### **A. El medio literario**

Cada país tiene su historia literaria que forma parte a su vez de la historia universal de la literatura. La literatura no está inerte ni ajena a su tiempo, la literatura no pertenece a unos cuantos, no necesita acreditarse como miembro de ninguna organización, ni de una raza determinada para apropiarse de ella. Tal como nos señala Pascale Casanova, el espacio literario está en movimiento:

El espacio literario no es una estructura inamovible, fijada de una vez por todas en sus jerarquías y sus relaciones unívocas de dominación. Aun si el reparto desigual de los recursos literarios provoca formas de dominación duraderas, dicho espacio es el campo de luchas incesantes, de impugnaciones de la autoridad y la legitimidad, de rebeliones, de insurrecciones y hasta de revoluciones literarias que logran modificar las relaciones de fuerza y derrocar las jerarquías. En este sentido, la única historia real de la literatura es la de las revueltas específicas, de los golpes de fuerza, de los manifiestos, las invenciones de formas y lenguas, de todas las subversiones del orden literario que poco a poco “hacen” la literatura y el universo literario.<sup>153</sup>

Es en la necesidad de teorizar que la literatura se ha visto fragmentada desde diversas perspectivas: por géneros, por lengua, por historia, por región, etcétera, de manera que se puedan abordar detenidamente las cuestiones que a ella le atañen. Una

---

<sup>152</sup> BARICCO, Alessandro, *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*, op. cit., pp. 184.

<sup>153</sup> CASANOVA, Pascale, *La República mundial de las Letras*, Barcelona: Anagrama, 2001, p. 231.

obra literaria pertenece a esas circunstancias en las que ha emergido pero también pertenece a un universo literario que se presume carente de fronteras, señala Casanova:

Cada obra, como “motivo”, sólo podría descifrarse entonces a partir del conjunto de la composición: su coherencia recobrada sólo brotaría en relación con todo el universo literario. Las obras literarias solamente manifestarían su singularidad a partir de la totalidad de la estructura que ha permitido su aparición. Cada libro escrito en el mundo y declarado literario sería una ínfima parte de la “combinación” de toda la literatura mundial.<sup>154</sup>

El texto nace en unas circunstancias concretas pero es en el conjunto del espacio literario mundial donde cobra verdadero sentido considerando las influencias que anteceden a una obra y sus contexto histórico: “Este espacio no es una construcción abstracta y teórica, sino un universo concreto, aunque invisible: son los vastos confines de la literatura, el universo en que se engendra lo que se considera literario, lo que se juzga digno de considerarse literario, en donde se disputa acerca de los medios y las vías específicas para la elaboración del arte literario.”<sup>155</sup> La literatura no tiene las mismas divisiones geográficas y políticas. Tampoco tiene el mismo tiempo y espacio pues la trascendencia es inherente a la literatura clásica. Si bien es cierto que la literatura tiene un carácter universal, el medio literario en tiempo presente y la propagación de la literatura requieren de diversos factores que van más allá de la calidad y el valor de la obra literaria en sí misma.

En otras palabras, desde el punto de vista de la historia y de la génesis del universo literario mundial, la literatura es una especie de creación irreductiblemente singular y, sin embargo, la han reinventado o se han apropiado del conjunto de soluciones disponibles para cambiar el orden del mundo literario y la univocidad de las relaciones de fuerza que la rigen: nuevos géneros literarios, formas inéditas, nuevas lenguas, traducciones, literarización de los usos populares de la lengua, etc.<sup>156</sup>

---

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>155</sup> *Idem.*

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 232.

Diversos factores intervienen en lo que Pascale Casanova denomina el capital literario, lo que la autora revela es un modelo de apreciación de la literatura no concebida como poseedora de una serie de elementos estéticos, sino como producto de su legitimación dentro de un universo traducido en publicaciones, traducciones, es decir, capital literario que se conforma en primera instancia con *los clásicos*:

Los “clásicos” son el privilegio de las naciones literarias más antiguas que, tras haber constituido como intemporales sus textos nacionales fundadores, y definido así su capital literario como no nacional y no histórico, responden exactamente a la definición que ellas mismas han dado de lo que necesariamente debe ser literatura. El “clásico” encarna la legitimidad literaria en sí misma, esto es, lo que se reconoce como *La* literatura, aquello a partir de lo cual se trazarán los límites de lo que será reconocido como literario, lo que servirá de unidad de medida específica.<sup>157</sup>

En el momento en que una obra se torna clásica su atemporalidad la coloca en el canon de la literatura universal, son estos libros los que conforman el bagaje cultural cuya acumulación permite a los actantes que participan en el mundo literario valorar la calidad estética en el presente aún cuando el paso del tiempo confirme o contradiga los designios de una época, de un país, de una situación determinada. De manera que, cada región tiene un medio literario propio cuya relevancia se evalúa en relación con el medio literario de otras regiones, ya sea organizadas lingüística, académica, o temáticamente. Un mundo que ha sido calificado como un entorno selectivo para las personas ilustradas en los temas literarios, los intelectuales, académicos, críticos, etcétera. Las nociones acuñadas por Pascale Casanova han hecho que su teoría sea calificada de eurocentrismo, y bajo ese catalejo analiza a las demás regiones literarias. Sin embargo, independientemente de la validación que otorga la autora a Francia como capital mundial de las letras, y cuya argumentación no es necesaria para esta investigación, es relevante ahondar en algunos de sus conceptos que proponen una nueva manera de abordar la literatura en tiempos globales. Así, Casanova señala que el

---

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 28.



“prestigio literario” es una lucha por la supervivencia literaria que funciona como vehículo para su legitimación:

El “prestigio literario” tiene también sus raíces en un “medio” profesional más o menos numeroso, un público restringido y cultivado, el interés de una aristocracia o de una burguesía ilustrada, cenáculos, una prensa especializada, colecciones literarias rivales y prestigiosas, editores afamados, descubridores reputados —cuya reputación y autoridad pueden ser nacionales o internacionales— y, por descontado, escritores célebres, respetados y que se consagren por entero a su tarea de escritura; en los países muy dotados literariamente, los grandes escritores pueden convertirse en “profesionales” de la literatura.<sup>158</sup>

Forman parte la orbe literaria todos los medios que sirvan para propagarla. Si bien las editoriales son un eje central del quehacer literario, todos los *mass media* tanto impresos como digitales y los individuos encargados de que funcionen, permiten un acercamiento más amplio a los lectores que no siempre se da en las librerías. La academia también ejerce un papel fundamental para el conocimiento de la literatura, del capital literario, de los clásicos, son los estudiosos quienes dan vigencia a lo literario.

Así pues, este capital se encarna también en todos los que lo transmiten, se apoderan de él, lo transforman y lo reactualizan. Existe en forma de instituciones literarias, académicas, jurados, revistas, críticas, escuelas literarias, cuya legitimidad se mide por su número, su antigüedad y la eficacia del reconocimiento que decretan. Los países de gran tradición literaria revivifican a cada instante su patrimonio a través de todos los que participan en él o se consideran responsables.<sup>159</sup>

El capital literario se va consolidando con la antigüedad del mismo, pero también reside su existencia en las constantes críticas y representaciones de lo literario. La palabra “crédito” en referencia al prestigio de una obra literaria es uno de los efectos en presente de lo que conforma el capital literario cuya existencia está determinada también por la confianza otorgada y por las consecuencias reflejadas en la realidad:

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, pp. 28-29.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 29.

En esta creencia se basa el funcionamiento del universo literario entero: todos los jugadores tienen en común en sus envites una reputación que no todos poseen, o no en el mismo grado, pero por cuya posesión todos van a luchar. El capital literario reconocido por todos es a la vez lo que se pretende adquirir y lo que se reconoce como condición necesaria y suficiente para participar en el juego literario mundial; permite medir las prácticas literarias con el rasero de una norma declarada legítima por todos.<sup>160</sup>

En el microcosmos literario hay una lucha por sobrevivir de todos sus actantes. No sólo se trata de las obras en sí, sino de sus realizadores, detractores y analistas. La literatura se reúne en torno a una lengua, y tal como veíamos en el espacio dedicado exclusivamente al mundo editorial, la división de las sedes editoriales está organizada lingüísticamente, sin embargo, la vía que promueven las traducciones, hace que el campo de acción de las editoriales se expanda, aún cuando ya explicamos que hay mercados más difíciles de permear que otros (como el de los Estados Unidos, por ejemplo). Teniendo en cuenta este antecedente, podemos enlazarlo con algunas de las cuestiones que plantea Pascale Casanova respecto a los participantes del sistema literario: “La numerosa presencia de grandes intermediarios transnacionales, de finos letrados y de críticos refinados es, dicho de otra forma, un índice importante de poder literario.”<sup>161</sup> Tal como reflexionábamos anteriormente, el mundo literario funciona por todos los factores que intervienen, no sólo se trata de libros y autores, sino de editores, traductores, académicos, críticos y los medios de comunicación que sirven para la propagación de estos.

Para que una obra literaria figure dentro de un contexto específico resulta imprescindible reconocer los elementos que hacen posibles los dictámenes que validan una obra y la clasifican como literaria, sobre todo, en el tiempo presente de la literatura. Casanova los reconoce como la “aristocracia”, pero es posible reconocer esta figura en los intelectuales, en los críticos, en los académicos que poseen el “(...) gigantesco poder

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 37.

de decir lo que es literario y lo que no lo es, de trazar los límites del arte literario, pertenece exclusivamente, y a los que se otorga, el derecho de legislar literariamente.”<sup>162</sup> De modo que estas personalidades adquieren un estatus de autoridad para evaluar juicios y validar el “crédito” que tanto buscan los escritores para prevalecer en el ambiente literario.

El poder específico de esta “aristocracia” artística sólo se mide, pues, en términos literarios: su “potencia considerable” es la facultad completamente específica que le permite decidir lo que es literario, y consagrar con seguridad a todos aquellos a quienes designa como grandes escritores. Está investida del poder supremo de constituir el gran monumento de la literatura universal, de designar a quienes se convertirán en los “clásicos universales”, es decir, quienes propiamente hablando “hacen” la literatura: su obra, “en ciertos casos, siglos después de su muerte”, encarna la grandeza literaria, traza el límite y la norma de lo que es y será literario, se erige en su sentido propio en el “modelo” de toda literatura futura.<sup>163</sup>

Si bien el arte de narrar es tan antiguo como el hombre, es también en el ámbito literario donde se pueden borrar fronteras, acercar obras distantes en el tiempo, en el espacio, en la geografía, estableciendo con ellas los parámetros literarios para medir obras literarias nacientes, la literatura el pasado y el presente están intrínsecamente en diálogo permanente y van perfilando el futuro de la literatura:

Hay “efectos de dominación” que son los mismos en todas partes, que se ejercen de manera idéntica en todo lugar y todo tiempo, y cuyo conocimiento proporciona instrumentos (casi) universales de comprensión de los textos literarios. Este modelo permite, en efecto, comprender fenómenos literarios totalmente distintos y alejados en el tiempo y en el espacio, haciendo abstracción de las particularidades históricas secundarias. El hecho de ocupar una posición dominante y excéntrica tiene efectos tan poderosos, que es posible aproximar a escritores a los que todo, en apariencia, separa.<sup>164</sup>

El espacio de la literatura es universal aunque las reglas regionales cobren autonomía. Las comparaciones entre escritores, entre sus obras permiten una dilucidación de las similitudes o las diferencias sin que exista ninguna barrera. No todos

---

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 232.

los críticos comparten esta visión totalizadora de la literatura, principalmente, porque la literatura mundial es articulable desde la literatura nacional. La literatura tiende a *desterritorializarse* una vez que ha traspasado su contexto local y que forma parte del espacio universal literario del que todos los escritores y todos los actantes del medio literario pueden valerse.

## **B. La traducción**

Tal como exponíamos anteriormente explicando a García Canclini, la literatura, a diferencia de otras manifestaciones artísticas, está dividida, en primera instancia, lingüísticamente. De esta manera, se establecen las capitales literarias, ciudades donde se afincan las casas editoriales más reconocidas de una región que comparte el idioma y donde se percibe más movimiento literario. También las grandes cadenas de librerías son el punto de distribución de las “novedades” literarias, los escritores más premiados o los más vendidos. Así funciona la globalización en el mundo literario análogamente a cualquier actividad comercial. Sin embargo, aunque el mundo literario esté organizado en primera instancia por la afinidad lingüística, no significa que se desconozca el trabajo que los escritores realizan a nivel planetario: el papel de la traducción es fundamental para el mercado global de la literatura. Para Pascale Casanova, entre más políglotas tengan participación dentro de una cultura más poder y consolidación consigue la misma:

En el universo literario, si el espacio de las lenguas puede también representarse mediante una “figuración floral”, esto es, un sistema en el que los políglotas y los traductores unen las lenguas de la periferia con el centro, entonces se podrá medir la literariedad (la potencia, el prestigio, el volumen del capital-lingüístico-literario) de una lengua, no por el número de escritores o de lectores de la misma, sino por el número de políglotas literarios (o protagonistas del espacio literario, editores, intermediarios cosmopolitas, descubridores cultivados...) que la practican y por el número de traductores literarios –tanto en la

exportación como en la importación- que hacen circular los textos desde esa lengua literaria o hacia ella.<sup>165</sup>

No sólo se trata de leer o escribir en una determinada lengua sino del número de traducciones que se realizan de una obra literaria, dado que este tipo de datos revelan de qué magnitud es el puente entre la periferia y el centro. El lugar que controla las traducciones y las da a conocer se corona como centro mientras que los lugares que solicitan de esta traducción, se vuelven por lo general periferia dentro del universo literario, que como señala Casanova, no son las mismas fronteras geográficas:

Contra las fronteras nacionales que producen la creencia política (y los nacionalismos), el universo literario produce su geografía y sus propias divisiones. Los territorios literarios son definidos y delimitados según su distancia estética del lugar de “fabricación” y de consagración de la literatura. Las ciudades en que se concentran y se acumulan los recursos literarios se convierten en lugares que encarnan la creencia, o, dicho de otro modo, en una especie de centros de crédito, de “bancos centrales” específicos.<sup>166</sup>

En el caso de la literatura en lengua española, el centro hegemónico está en España, aunque países como México, Argentina o Colombia son un puente importante de distribución literaria y de conexión entre escritores. El territorio lingüístico son los 500 millones de hispanohablantes de los cuales, un porcentaje elevado está ubicado en Estados Unidos. Pero la literatura no se limita a compartir el idioma, de acuerdo con Pascale Casanova, la traducción es la vía de expansión literaria internacional:

La traducción es la gran institución de consagración específica del universo literario. Mal apreciada en cuanto tal por causa de su neutralidad aparente, es, sin embargo, la vía principal de acceso al universo literario para todos los escritores “excéntricos”: es una forma de reconocimiento literario y no un simple cambio de lengua, puro intercambio horizontal que se podría (se debería) cuantificar para conocer el volumen de las transacciones editoriales en el mundo. La traducción es, por el contrario, el objeto y el arma primordiales de la rivalidad universal entre los jugadores, una de las formas específicas de la lucha en el espacio literario internacional, instrumento de geometría variable cuyo uso difiere según la posición del traductor y del texto traducido (...).<sup>167</sup>

---

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 180.

Debido a la traducción, la literatura de otros países es accesible en cualquier parte del mundo. Para el escritor es un reconocimiento a su trabajo el hecho de que lo traduzcan a otros idiomas. La traducción es una puerta que abre una gama de posibilidades para consolidar una trayectoria literaria, y para ampliar el margen de ventas en el caso de la editorial. Permite además, el intercambio cultural entre diversos países: escritores de todas partes del mundo pueden ir a los países en los que su obra ha sido traducida, ofrecer conferencias, etcétera, fomentando el crecimiento del espectro de acción. Es además, una vía de consagración para muchos escritores que se han dedicado a traducir a otros: “Las obras de gran ruptura literaria, que han dejado huella en el centro, son a menudo traducidas por escritores generalmente internacionales y políglotas y que, queriendo romper con las normas de su espacio literario, tratan de introducir en su lengua las obras de la modernidad central (cuya dominación, por ello mismo, contribuyen a perpetuar).”<sup>168</sup> Para un escritor, traducir a grandes autores de otros idiomas, le permite conocer a fondo una obra, dejarse influir, dar a conocer esa obra en su idioma y aumentar el prestigio de su capital literario. Tal como dice Pascale Casanova, la traducción permite destacar a escritores originarios de países pequeños — literariamente hablando—, y colocarse en los centros:

Al transvasar, gracias a los políglotas de los países pequeños, el poder y el prestigio de los grandes países literarios, la traducción da a conocer la potencia literaria de una lengua y de una literatura que aspiran a la universalidad y aumenta así su crédito específico. Además, difunde la norma vigente en el centro, con el retraso inherente al tiempo de latencia de la traducción misma.<sup>169</sup>

Según Pascale Casanova, la aspiración a la universalidad se da sólo mediante la colocación de las periferias en el centro, ya que el centro, al ser dominante en las demás

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 182.

áreas asegura la internacionalización de su literatura. En este análisis de la importancia de la traducción, Casanova explica el concepto de *literariedad* y lo define como el crédito asignado a una lengua: “El concepto de “literariedad”, o sea, de crédito literario otorgado a una lengua, con independencia de su capital propiamente lingüístico, permite, pues, considerar la traducción de los dominados literarios como un acto de consagración que da acceso a la visibilidad y a la existencia literarias.”<sup>170</sup> De acuerdo con esto, una literatura de la periferia que no transita al centro, resulta inexistente para los parámetros mundiales. La traducción es un vehículo que universaliza:

Es la traducción a una gran lengua literaria la que hará entrar su texto en el universo literario: la traducción no es una simple “naturalización” (en el sentido de un cambio de nacionalidad), ni el paso de una lengua a otra; es, mucho más específicamente, una “literarización”. Los escritores del “*Boom*” latinoamericano empezaron a existir en el espacio literario internacional a partir de su traducción y su reconocimiento crítico en francés. En este mismo sentido, Jorge Luis Borges decía que él era una invención de Francia.<sup>171</sup>

La traducción se vuelve tan importante como la obra misma, ya que en muchos casos, es la traducción la que otorga el conocimiento de la obra literaria en un idioma hegemónico y a partir de ahí, en la literatura mundial. Gracias también a la traducción, diversos idiomas se van haciendo tan importantes como otros, en la “República mundial de las letras” se establecen como lenguas hegemónicas el inglés y el francés, según Casanova, pero en la actualidad, se está revalorando la importancia del idioma español debido a su significativo número de hablantes, y por tanto, las traducciones también han ido en números ascendentes. La traducción no sólo significa que una obra se puede leer en diversos idiomas sino algo más trascendente: pasar de la inexistencia a la existencia en la literatura mundial:

---

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>171</sup> *Idem.*

Definir la traducción de los autores dominados como una literarización, o sea, una verdadera metamorfosis literaria, un cambio de estado, resuelve toda una serie de problemas engendrados por la creencia en la igualdad o, mejor dicho, en la simetría entre las operaciones de traducción, concebidas uniformemente como simples translaciones de una lengua a otra. La transmutación literaria está garantizada por el cruce de la frontera mágica que hace que un texto redactado en una lengua poco o nada literaria, o sea, inexistente o no reconocida en el “mercado verbal”, acceda a una lengua literaria.<sup>172</sup>

La definición que da Pascale Casanova a la *literarización* como la metamorfosis literaria de la inexistencia a la existencia, incluye operaciones, tales como, la traducción, la auto-traducción, la transcripción o directamente escribir en una lengua que se considere dominante, medio por el cual, un texto que proceda de un territorio literariamente desfavorecido logre consolidarse ante las instituciones legitimadoras: “Sea cual sea la lengua en que estén escritos, estos textos deben “ser traducidos”, es decir, obtener un certificado de literariedad.”<sup>173</sup> Casanova señala la traducción al francés, específicamente, como certificado para acceder a la universalización de la literatura, razón por la cual, muchos críticos están en desacuerdo con sus planteamientos:

La serie de operaciones de transmutación y de traducción de los textos literarios representa una especie de gama de estrategias lingüístico-literarios, un continuo de soluciones que permiten eludir las carencias y la invisibilidad literarias. Se pueden así localizar en el itinerario de numerosos escritores, en todas las etapas de su consagración progresiva, todos los grados de la transformación de los textos según los imperativos de visibilidad por parte de las instancias consagradoras. Para Strindberg, al igual que para Joyce, no se trata de ser traducidos o de escribir en francés, sino de acceder a la literatura y a la condición de escritor, mediante la adopción –directa o mediatizada por la traducción– de una lengua que encarne la literatura por excelencia.<sup>174</sup>

Independientemente de que la autora de la *República mundial de las letras* sitúa a Francia en el punto literario más álgido, sus conceptos también pueden trasladarse a otras lenguas que son hegemónicas en el mundo. Hay que hacer hincapié en que para un escritor destacado se vuelve fundamental conseguir traducciones para ser reconocido a

---

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>173</sup> *Idem.*

<sup>174</sup> *Idem.*



nivel global. Una vez que ha conseguido entrar en los mercados editoriales más importantes a través de la traducción, la escritura en su lengua materna puede darse con mayor naturalidad porque ya se ha ganado un lugar internacional, de acuerdo con Casanova: “En otras palabras, una vez adquirida la consagración, es decir, la existencia y la visibilidad literarias, la traducción vuelve a ser una simple translación de una lengua a otra: el escritor llegado de una región excéntrica literariamente puede ya retomar la escritura en su lengua materna y abandonar toda preocupación de este género.”<sup>175</sup> La traducción se vuelve indispensable para el conocimiento del otro en términos literarios.

Quizá se ha restado valor a la labor del traductor o no siempre es reconocido como importante en sí mismo, debido a que el traductor, como hemos analizado, es esencial para el funcionamiento del mundo literario. En palabras de Casanova: “El traductor, intermediario indispensable para “atravesar” la frontera del universo literario, es un personaje esencial de la historia del texto. Los grandes traductores centrales son los verdaderos artesanos de lo universal, o sea, del trabajo hacia lo “uno”, hacia la unificación del espacio literario.”<sup>176</sup> Sin la traducción, la literatura hubiera quedado marcada por territorios lingüísticos y no habría un espacio universal. Aunque en la historia de la literatura muchos escritores se han traducido a sí mismos, o han adoptado como lengua literaria la predominante internacionalmente hablando, por lo general, los escritores necesitan de los traductores: “Cuando la autotraducción es imposible, el traductor es un personaje clave que, se convierte casi en un doble, un álter ego, un autor suplente encargado de hacer pasar, de transportar, un texto de una lengua desconocida y poco literaria al universo de la literatura misma.”<sup>177</sup> De manera que uno de los actantes fundamentales en el medio literario es el traductor, puente indispensable para el sistema

---

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 193.

literario global. En la actualidad, aún cuando la traducción precisa de una habilidad minuciosidad, las editoriales cuentan con sus traductores que trabajan a la velocidad que requieren las grandes empresas, ya que aparecen simultáneamente, diversas traducciones de un libro en el mundo:

Actualmente existe una literatura internacional, nueva en su forma y en sus efectos, que circula fácil y rápidamente en todo el mundo mediante traducciones casi simultáneas y que conoce un éxito extraordinario porque su contenido “desnacionalizado” puede comprenderse en cualquier parte sin riesgo de malentendidos, pero hemos pasado del internacionalismo al import-export comercial.<sup>178</sup>

Tal como veíamos anteriormente, la globalización repercute en la sistematización de todas las áreas a nivel planetario. La literatura a través del mundo editorial entra también dentro del mundo del marketing: producción, distribución y consumo. La necesidad de producción hace que las editoriales organicen el mayor número de traducciones posibles de los libros que interesan comercialmente, lo cual no significa, que no existan a su vez, traducciones de grandes autores que debido a la traslación de una lengua a otra son conocidos en el espacio literario internacional.

Si bien es cierto que la literatura debe adquirir un lenguaje universal, también es verdad que el surgimiento de una obra literaria va intrínsecamente unido a las circunstancias de su entorno cuya raíz está en la relación lengua-nación que se da en primera instancia:

A través de su lazo constitutivo con la lengua –siempre nacional, puesto que necesariamente “nacionalizada”, es decir, apropiada por las instituciones nacionales como símbolo de identidad–, el patrimonio literario está vinculado a estas instituciones nacionales. Como la lengua es a la vez un asunto de Estado (lengua nacional y, por ende, objeto de política) y “material” literario, la concentración de recursos literarios se produce necesariamente, al menos en la fase de su fundación, en el ámbito limitado de lo nacional: tanto la lengua como la literatura han sido utilizadas como fundamentos de la “razón política”, en que la una contribuye a ennoblecer a la otra.<sup>179</sup>

---

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 54.

La autora analiza el poder hegemónico que en materia cultural ha tenido Francia a lo largo de la historia, con lo cual ejemplifica, el papel fundamental de la unión entre lengua y nación, puesto que parte fundamental de la historia de una nación es su literatura: “Afirmar que el capital literario es nacional, o que existen en una relación de dependencia con respecto al Estado y luego a la nación, permite vincular la idea de una economía propia del universo literario con la de una geopolítica literaria. En efecto, ninguna entidad “existe” por y en sí misma.”<sup>180</sup> Las obras literarias nacen en un contexto específico del cual no tienen que desprenderse para formar parte de un catálogo de carácter universal, son precisamente las rivalidades y las competencias a las que se exponen las obras las que constituyen el espacio universal. Se va liberando de lo puramente local y la obra es apropiada por lo que Pascale Casanova reconoce como literatura universal:

Pero, poco a poco, la literatura se desprende del dominio original de las instituciones políticas y nacionales que ha contribuido a instituir y legitimar. La conjunción de recursos literarios específicos, es asimismo la invención y la acumulación de un conjunto de técnicas, de formas literarias, de posibilidades estéticas, de soluciones narrativas formales (lo que los formalistas rusos denominan “procedimientos”), en suma, la historia específica de cada literatura (más o menos distinta de la historia nacional, y de la cual tampoco es deducible), permite al espacio literario adquirir una autonomía progresiva, conquistar su independencia y sus leyes propias de funcionamiento dentro de las naciones políticamente definidas. Cuando la literatura consigue deshacerse de su dependencia política, sólo admite su propia autoridad.<sup>181</sup>

La historia de la literatura es también la historia de las rebeliones, de escritores que han aceptado el contexto de su tiempo, de los que lo han rechazado, de los que han seguido las formas, de los que las han innovado. Si bien es verdad que la literatura va de la mano con la historia, también se vuelve palpable el hecho de que responde a sus propios dogmas. “La conquista de la libertad del conjunto del espacio literario mundial

---

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 58.

se obtiene al hacerse autónomo cada ámbito literario nacional: las luchas y sus desafíos se deshacen de las imposiciones políticas para obedecer de modo exclusivo a la ley específica de la literatura.”<sup>182</sup> Es el poder verbal el que tiene la capacidad de recrear a través del arte literario situaciones, espacios, personajes tan diversos e ilimitadamente distintos, que los teóricos se ven en la necesidad de agrupar temáticamente con el fin de abarcar por partes la inmensidad.

Para hablar de casos concretos, Pascale Casanova se detiene en la literatura Latinoamericana, haciendo referencia a que todos los grandes escritores han pertenecido primero a un espacio concreto y luego se han colocado en el ámbito internacional, como analizamos anteriormente:

(...) más allá de las diferencias de tiempo y de lugar, los escritores latinoamericanos han conquistado una existencia y una consagración internacionales que otorgan a sus espacios literarios nacionales (e incluso, más ampliamente, al espacio latinoamericano) un reconocimiento y un peso en el universo literario que no se corresponden con los conjuntos políticos correlativos en el espacio político internacional. Hay una autonomía relativa del hecho literario así que el patrimonio literario acumulado (las obras, el reconocimiento universal, la consagración internacional de los escritores designados como “grandes”...) permite a los creadores escapar a la influencia político-nacional. Por ese motivo (...) el mapa literario e intelectual no puede superponerse al mapa político, puesto que la historia (como la geografía) literaria no puede reducirse a la historia política. Pero siempre depende relativamente de ésta, sobre todo en las regiones poco dotadas de recursos literarios.<sup>183</sup>

En este sentido, muchos críticos estudiosos de Latinoamérica, han rechazado esa visión que coloca a la literatura latinoamericana como periferia, y además, bajo una mirada expectante que define qué es lo que se puede escribir en América Latina, “lo latinoamericano” y qué queda excluido de acuerdo con los parámetros del centro, es decir, se le exige *ser-escribir* de determinada manera, (lo que veremos más adelante ocurre con el *Postboom*).

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 60.

Independientemente de la crítica, nos interesa en esta investigación reforzar la idea de que las obras que pertenecen a la historia de la literatura, ahora están valoradas de una manera que quizá no fue la de su contexto histórico, y en que el presente de la literatura es el que nosotros estamos relacionando con la globalización que es la historia que se está escribiendo cada día, que consideramos requiere de un análisis para saber en qué momento literario nos encontramos, qué obras se están produciendo, concretamente el género novelístico que es el más solicitado por los lectores en nuestros días, ya que como dice Pascale Casanova: “(...) en el universo literario, es la competencia la que define y unifica el juego, al tiempo que designa los límites de dicho espacio.”<sup>184</sup> De acuerdo con esta autora, la interacción de las diversas literaturas, de escritores con una relación casi nula aparentemente es la que marca las pautas debido a que el microcosmos literario es un combate de rivalidades:

El universo literario se unifica, pues, mediante la entrada de nuevos jugadores que tienen en común la lucha por un mismo fin. El capital literario es el instrumento de esas luchas y lo que está en juego en ellas: cada nuevo “jugador”, que compromete en la competencia su patrimonio nacional (el único instrumento legítimo y autorizado en este terreno), contribuye a “forjar” el espacio internacional, a unificarlo, esto es, extender el espacio de las rivalidades literarias. Hay que creer en el valor del fin deseado, conocerlo y reconocerlo, para participar en el juego, o sea, en la rivalidad. La creencia es, pues, lo que permite que el espacio literario se constituya y funcione, a pesar y en función de las jerarquías tácitas sobre las que descansa.<sup>185</sup>

Explicando el espacio literario universal, Pascale Casanova se remonta al concepto introducido por Goethe en el siglo XIX de la *Weltliterature* reivindicando el carácter universal de la literatura frente a los nacionalismos procedentes de Alemania, principalmente. En esta investigación, queremos centrarnos en la novela mexicana y por tanto, relatar la historia de la literatura en América Latina, sin embargo, consideramos necesario señalar la importancia de este concepto que ha sido retomado por diversos

---

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>185</sup> *Idem.*

autores y ha desatado nuevas polémicas justo en torno a la globalización, en esa necesidad que reconocen los teóricos de modificar la manera de abordar la literatura y adecuarla a los requerimientos de la actualidad. Para entrar en el universo literario mundial, cada escritor representa el contexto en el que se ha formado aunque luego la obra literaria se desprenda para pertenecer a un espacio más amplio, de acuerdo con Casanova:

Desde que se inicia el proceso de unificación del universo literario mundial, cada escritor entra en el juego provisto (o desprovisto) de todo su “pasado” literario. Encarna y reactualiza toda su historia literaria (sobre todo nacional, es decir, lingüística) y acarrea consigo ese “tiempo literario” sin tener siquiera una clara conciencia de ello, por el solo hecho de su pertenencia a una zona lingüística y a un conjunto nacional. Sigue siendo, por tanto, heredero de toda la historia literaria nacional e internacional que le “forja”.<sup>186</sup>

Dependiendo del tipo de análisis que quiera realizarse, el contexto es más o menos relevante. En el caso de esta investigación, justo es el contexto histórico lo que queremos comparar con el medio literario que no escapa a los criterios bajo los que se mueve un mundo globalizado, mismo que utilizaremos para analizar su incidencia en la forma novelística que se da actualmente en la novela mexicana.

De acuerdo con Pascale Casanova, sólo a partir de la manera en que los escritores asumen su propia libertad acceden a la internacionalización, es decir, en la medida en que rechazan, aceptan, trasgreden, perpetúan la historia literaria que les corresponde, es en la misma medida en la que consiguen convertirse en lo que son y en la medida en la que se colocan en un espacio mundial:

El patrimonio literario y lingüístico nacional es una especie de definición primera, a priori y casi inevitable del escritor, definición que él transformará (rechazándola, si es necesario o, como Beckett, constituyéndose en contra de ella) por medio de su obra y de su trayectoria. En otras palabras, cada escritor está situado primero, ineluctablemente, en el espacio literario mundial por el lugar que en él ocupa el espacio literario nacional del que ha surgido. Pero su posición depende también de la manera en que hereda este inevitable

---

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 62.

legado nacional, de las elecciones estéticas, lingüísticas, formales que tiene que hacer y que definen su posición en dicho espacio. (...) Por eso mismo, al intentar caracterizar a un escritor, habrá que situarlo dos veces: según la posición del espacio literario nacional al que pertenece en el universo literario mundial, y según la posición que ocupa en ese mismo espacio.<sup>187</sup>

En muchos de los casos, la valoración que se hace de la repercusión que un escritor tiene con respecto a su contexto es resultado de la distancia temporal, aunque en muchos otros, es posible vislumbrar la importancia y el valor que puedan tener un escritor y su obra dentro del medio literario que los rodea. Lo que sí resulta innegable es la relación del autor con la lengua, relación que va perfeccionando en la obra de arte y que como dice Pascale Casanova: “El escritor mantiene con su lengua literaria (que no siempre es su lengua materna ni su lengua nacional) relaciones infinitamente singulares e íntimas.”<sup>188</sup> Hay que distinguir entre la lengua por nacimiento y lengua literaria. Innumerables casos dentro de la historia de la literatura que dan constancia de escritores inspirados en otra lengua, que se inscriben en la literatura nacional de otro territorio que no es el de origen.

En la actualidad, la globalización –unas regiones más marcadas que otras– propicia una población que fluye (tal como vimos anteriormente, el caso de Estados Unidos, por ejemplo, como el país que más inmigrantes recibe) y que va dejando constancia de su paso. Con García Canclini analizamos la latinización de Estados Unidos, la lengua española que permea todas las capas de la sociedad, lengua que adquiere la manera coloquial en que la usan sus habitantes, lengua que también es literaria. Tal como explica Pascale Casanova cuando hace hincapié en que los territorios políticos pueden diferir de las regiones literarias, un escritor puede estar inscrito en dos tradiciones, por eso, finalmente, pertenece al espacio universal: “Del mismo modo, mientras Kafka pertenece al espacio literario checo en emergencia y se apasiona por los

---

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 67.

combates nacionalistas, logra crear una de las obras más enigmáticas y más innovadoras del siglo, como heredero –negado y subversivo– de toda la cultura y la lengua alemanas.”<sup>189</sup> Cabe señalar que los conceptos utilizados por la autora de la *República mundial de las letras* apuntan más a una concepción espacial de la literatura donde los campos literarios sobreviven a través de las luchas de poder que ejercen las literaturas entre sí, y cuyas reglas están inscritas dentro de una tradición literaria relativamente autónoma de las que rigen el ámbito geopolítico.

En el caso de Estados Unidos y América Latina, su historia misma, hace que su relación con la lengua no haya sido el motivo de la lucha. Desde que lograron su independencia, adoptaron sin problemas el legado europeo del país colonizador, tal como lo expone Casanova:

Tanto la literatura norteamericana como la latinoamericana son, pues, herederas directas, a través de los colonos que reivindicaron su independencia, de las naciones europeas de las que proceden. Por ello han podido no sólo apoyarse en el patrimonio literario español, portugués o inglés, sino provocar revoluciones y conmociones literarias sin precedentes (de las cuales Faulkner, García Márquez y Guimarães Rosa no son sino algunos ejemplos). Los escritores de estas regiones se apropiaron, en una especie de continuidad patrimonial, de los bienes literarios y lingüísticos de los países europeos cuyo legado reivindican.<sup>190</sup>

Pascale Casanova no hace caso omiso de la estrecha relación que existe entre historia, política y literatura, pero hace hincapié en que la configuración de las literaturas nacionales –teniendo en cuenta su vínculo innegable con la historia política de una nación–, a través del tiempo permite a las obras literarias tener una autonomía que se rige con sus propias reglas:

El espacio literario retraduce en sus términos específicos –estéticos, formales, narrativos, poéticos– los retos políticos y nacionales: los afirma y los niega con el mismo movimiento. La lógica literaria no es independiente de las imposiciones políticas, pero

---

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>190</sup> *Ibid.*, pp. 118-119.



tiene sus juegos y sus apuestas propios, que pueden permitirle, llegado el caso, negar su dependencia. Este proceso hace que la literatura invente sus problemáticas y se constituya contra la nación y el nacionalismo, convirtiéndose así en un universo específico en el que las problemáticas externas –históricas, políticas, nacionales– sólo están presentes refractadas, transformadas, retraducidas en los términos y con los instrumentos literarios: en los lugares más autónomos, la literatura se construye contra las reducciones o las instrumentalizaciones políticas, nacionales o ambas. Es ahí donde se inventan las leyes independientes de la literatura, y donde se produce la construcción extraordinaria e improbable de lo que en adelante hay que llamar el espacio internacional autónomo de la literatura.<sup>191</sup>

Como decíamos anteriormente, de acuerdo con Pascale Casanova la historia de la literatura es una historia de rivalidades que lucha por la supervivencia, que una vez conseguida, asegura su posicionamiento en el espacio de la literatura internacional:

La autonomía, siempre relativa, se convierte en uno de los principios que ordenan el espacio literario mundial. Permite a los territorios más independientes del universo literario enunciar su propia ley, sentar los criterios y los principios específicos de sus jerarquías internas, pronunciar juicios y hacer evaluaciones, en el nombre mismo de su autonomía, contra la imposición de las divisiones políticas o nacionales. El imperativo categórico de la autonomía es la oposición declarada al principio del nacionalismo literario, o sea, la lucha contra la intrusión política en el universo literario. El internacionalismo estructural de las regiones más literarias garantiza su autonomía.<sup>192</sup>

El hecho de que la literatura se rija con sus propias reglas, permite también la libertad del creador para transgredir las normas y para que la literatura sea algo que permanezca en constante movimiento, que en cada lectura se produzca una experiencia estética distinta, que sea posible la interacción de las artes a través de distintas interpretaciones de una obra. ¿Cómo sabemos que estamos ante una gran obra literaria? En el tiempo presente de la literatura el acceso a los libros es diverso, algunos son de gran calidad, otros evidentemente pertenecen al concepto efímero de *bestseller*, los premios literarios dan una guía aunque en muchas ocasiones, los criterios de evaluación tengan argumentaciones diversas y no garanticen que la obra ganadora sea producto de unos parámetros estéticos determinados. Pero el juicio final, retomando a Pascale

---

<sup>191</sup> *Ibid.*, pp. 119-120.

<sup>192</sup> *Ibid.*, pp. 120-121.

Casanova, sólo será evaluado con el tiempo: “Es el tiempo el que permite a la literatura liberarse del tiempo y pensarse a sí misma como una práctica que escaparía a la historia”<sup>193</sup> El tiempo y su conexión con las zonas literarias hegemónicas, que ya hemos mencionado, pueden diferir de las fronteras geopolíticas.

### **C. El centro y la periferia (lo global y lo local).**

Casanova elabora su teoría sobre la premisa de que el mundo literario funciona por medio de zonas que ejercen mayor influencia, zonas que son las que permiten a las regiones de menor importancia literariamente hablando ser conocidas en todos los medios, fundamentado en la interacción entre escritores muy diversos entre sí, alejados en el tiempo y en el espacio:

A fin de prestar sentido y razón de ser al conjunto de las obras, de los proyectos literarios y de las estéticas de las regiones menos dotadas literariamente, hay, pues, que tener en cuenta el conjunto de soluciones a la dependencia literaria para construir una especie de modelo generador que permita, a partir de una serie limitada de posibilidades (lingüísticas, estilísticas y políticas, esencialmente), recrear la serie infinita de soluciones, aproximar a escritores a los que ni el análisis estilístico ni las historias literarias nacionales hubiesen podido relacionar entre sí, y constituir “familias” literarias, conjuntos de casos que, aunque a veces estén muy alejados en el espacio y en el tiempo, están unidos por un “parecido de familia”. Se puede clasificar a los escritores por naciones, por géneros, épocas, lenguas, movimientos literarios... O bien se opta por no clasificarlos y se prefiere ensalzar el “milagro” de la singularidad absoluta de aplicar una verdadera historia literaria comparativa.<sup>194</sup>

De acuerdo con la autora de *La República mundial de las Letras* aunque la realidad pueda matizar, corregir o afinar teóricamente la relación entre autores polifacéticos, estas comparaciones contribuyen a la constitución de una literatura mundial que favorezca la difusión de los escritores de las periferias y accedan al ámbito internacional. Dentro de las literaturas nacionales, las posibilidades de colocarse en un

---

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>194</sup> *Ibid.*, pp. 233-234.

panorama literario internacional, se abren en dos grandes vertientes lo que Pascale Casanova denomina “familias” literarias:

Las dos grandes “familias” de estrategias, fundadoras de todas las luchas en el interior de los espacios literarios nacionales, son, por un lado, la *asimilación*, o sea, la integración, mediante una disolución o eliminación de toda diferencia original, en un espacio literario dominante, y, por otro, la disimilación o *diferenciación*, o sea, la afirmación de una diferencia a partir, sobre todo, de una reivindicación nacional.<sup>195</sup>

En la formación de las literaturas nacionales, cada nueva generación puede optar por asimilar, por integrar su pasado literario nacional y continuar con la misma línea estilística, o por “rebelarse” contra todo lo que se ha escrito hasta ese momento y evidenciar un cambio en comparación a su pasado literario nacional. Tal como sucede en todos las áreas que ponen en marcha el sistema mundial, en la literatura, –siguiendo esta misma línea teórica, y como decíamos anteriormente–, existen regiones hegemónicas que establecen una diferencia entre pertenecer a un espacio local conocido por unos cuantos o modificar la escritura e inscribirse en el espacio mundial. Pascale Casanova otorga la responsabilidad a los autores, debido a que en la “República”, son los escritores quienes se enfrentan a la disyuntiva de permanecer en la periferia o aventurarse al espacio mundial:

Una de las particularidades de la relación que los escritores “desheredados” mantienen con el mundo literario es, por consiguiente, el necesario y terrible dilema que deben afrontar y resolver en formas distintas, sea cual sea su historia política, nacional, literaria y lingüística. Frente a una antinomia que sólo les incumbe (y se les presenta) a ellos, tienen que hacer una “elección” necesaria y dolorosa: bien a formar sus diferencias y “condenarse” a la vía difícil e incierta de los escritores nacionales (regionales, populares, etc.), escribiendo en “pequeñas” lenguas literarias y poco o nada reconocidos en el universo literario internacional, o bien “traicionar” aquello a lo que pertenecen e integrarse en uno de los grandes centros literarios, renegando de sus “diferencias”.<sup>196</sup>

Tal como hemos visto a lo largo de este apartado, las obras literarias se presentan como parte de su contexto, y al mismo tiempo, se insertan en el espacio universal ya sea

---

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>196</sup> *Ibid.*, pp. 236-237.

asimilando el capital literario que les corresponde territorialmente o diferenciándose de lo que les rodea. En el caso específico de Hispanoamérica y por tanto, de México, la consolidación de las naciones independientes durante el siglo XIX hizo que se mantuviera una lucha constante entre seguir modelos europeos o reivindicar un pasado nacional “propio” para distanciarse lo más posible de la antigua metrópoli:

A partir de la independencia, en casi todas las naciones hispanoamericanas se manifestaron dos tendencias antagónicas: por una parte, la defendida por aquellos que, preocupados por diferenciarse lo más pronto posible por la antigua metrópoli, hacían todo lo posible por ensalzar las peculiaridades locales con la idea de construir una identidad nacional sólida; y por otra, la enarbolada por los nostálgicos de Europa, para quienes sólo la copia de modelos extranjeros –primero europeos y luego estadounidenses– permitiría consolidar los nuevos Estados nacionales. El combate entre los seguidores de una y otra tesis provocó que, a lo largo del siglo XIX, Hispanoamérica sufriese una serie de conflictos sociales, políticos y culturales. Y, a la fecha, esta feroz guerra entre lo nacional y lo universal se mantiene, paradójicamente, como uno de los rasgos distintivos de la crítica y la cultura hispanoamericanas.<sup>197</sup>

Las consecuencias de esta divergencia han incidido esencialmente en que, a pesar de compartir una lengua con las mismas reglas gramaticales, existe una división precisa entre la literatura de cada lado del Atlántico y hasta antes del *Boom*, –lo cual analizaremos detalladamente en el siguiente capítulo– de la literatura de cada uno de los países que conforman Latinoamérica.

Consumada la independencia, la breve gloria de España como imperio global terminó por desvanecerse y, ya al momento de perder sus últimas posesiones, Cuba y Puerto Rico, la antigua metrópolis era una nación tan pobre y atrasada como sus antiguas colonias. De modo que si durante todo el siglo XIX España fue vista por el resto de Europa como un confín casi salvaje, sus antiguas colonias en América recibieron un trato simbólico todavía peor y fueron expulsadas del imaginario europeo como territorios de tercera categoría (no deja de ser curioso el posterior éxito de una expresión como Tercer Mundo). Este fenómeno también se prolonga hasta hoy: pocos lectores en el mundo son capaces de reconocer actualmente que, como señaló Octavio Paz, Hispanoamérica siempre ha sido una parte de Occidente. Una porción excéntrica –es decir, lejana del centro– de Occidente, pero Occidente, al fin y al cabo.<sup>198</sup>

---

<sup>197</sup> VOLPI, Jorge, “Narrativa hispanoamericana, INC.” en MONTROYA Juárez, Jesús, ESTEBÁN, Ángel (eds), *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid: Iberoamericana, 2008, p. 101.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 102.

Los países de América Latina han sido escenario de toda clase de conflictos sociales, económicos y políticos de los que la literatura no ha sido ajena. La controversia constante entre los que llevan el estandarte de lo nacional, frente a aquellos que definen lo universal, y que se ha expresado de formas distintas en cada país latinoamericano, ahonda a fin de cuentas en la misma cuestión: ¿son los escritores los encargados de enfatizar en los rasgos nacionales o deben abogar por la universalidad sin importar la temática?

De cualquier manera, el arte es un espacio en el que precisamente pueden coexistir lo local y lo global y viceversa y que no tiene que elegir una sola fórmula, la diversidad es también un vehículo para la existencia del arte, de la literatura y como veremos más adelante, de la novela específicamente.

No obstante, una de las máximas preocupaciones de los promotores culturales, intelectuales, escritores y artistas frente al mercado comercial es si la creatividad se ve expuesta a los mismos criterios de las empresas transnacionales hasta el punto de que esta tienda a desaparecer en aras de la mercadotecnia y la publicidad. Si la *betsellerización* de la literatura, como se refiere García Canclini a este fenómeno, es una amenaza que terminará por sustituir a la literatura de calidad. A lo largo de esta investigación hemos comprobado que efectivamente, el manejo editorial responde a lineamientos empresariales, y se vio en la necesidad de suplantar la figura del editor, ser humano culto, de letras, apasionado lector, por el individuo-marketing, cuyas impresiones literarias se reducen a los números de ventas de un título determinado consecuencia de la lucha por la supervivencia en un mundo globalizado, una exigencia de la que es difícil prescindir si se desea ser competitivo, tal como nos señala Jason Epstein en su texto sobre la industria del libro:

El dominio de las cadenas de librerías que dependen de un suministro asiduo de best-sellers, y la consiguiente conversión de editoriales antaño prestigiosas en células de sociedades anónimas impersonales, no es obra de gente irreflexiva ni de fuerzas malignas, y desde luego no lo es de los defectos falsamente atribuidos a la cultura suburbana, sino de unas condiciones de mercado moralmente neutrales —en especial de los elevados costes de alquiler de locales comerciales— que exigen una rotación rápida e indiscriminada de los productos, unos volúmenes de venta incompatibles con la vida larga, lenta y a menudo errática de los libros importantes.<sup>199</sup>

Es en este punto donde se acentúa la duda acerca de la libertad creadora, del dilema entre un proyecto de escritura personal o ceder en favor de la mercadotecnia para ampliar las posibilidades de acceder a la competencia global. La misma disyuntiva que surge entre lo local y lo global: entrar en los estándares que marca la globalización o conservar las tradiciones propias de cada territorio, o indagando más allá: ¿cómo lograr la coexistencia de ambas? Pascale Casanova señala respecto a la libertad creadora:

Este esfuerzo por facilitar el medio de comprender e interpretar la particularidad de obras llegadas de la periferia del universo literario, mediante una descripción estructural de las relaciones literarias y de las relaciones de fuerza a escala mundial, parecerá tal vez chocante a todos aquellos que tienen una visión “encantada” de la libertad creadora. Pero hay que entender que, al contrario de la ilusión, ampliamente compartida, de una inspiración poética universal que otorgaría indiscriminadamente su gracia a todos los artistas del mundo, las trabas se ejercen de modo desigual sobre los escritores y pesan tanto más sobre algunos en la medida en que son ocultadas como tales para atender a la definición oficial de una literatura unida, universal y libre. La actualización de los obstáculos que pesan sobre todos los escritores desheredados no supone en absoluto, desde luego, ponerlos en un índice o colocarlos aparte; se trata, por el contrario, de mostrar que sus obras son más inverosímiles aún que las demás, que llegan a emerger y a hacerse reconocer casi milagrosamente subvirtiendo, mediante la invención de soluciones literarias inéditas, las leyes literarias establecidas en los centros.<sup>200</sup>

Casanova hace hincapié en una definición de creatividad alejada de la inspiración concebida como un don que se otorga indistintamente a los escritores, no se trata de un milagro sino de una habilidad, de ideas, de pensamientos que se ven reflejados en los textos: “La libertad creadora de los escritores oriundos de las “periferias” del mundo no les ha sido concedida de entrada: la han conquistado únicamente a fuerza de combates siempre negados como tales en nombre de la universalidad literaria y de la igualdad de

---

<sup>199</sup> EPSTEIN, Jason, *La industria del libro*, op. cit., 2002, p. 40.

<sup>200</sup> CASANOVA, Pascale, *La República mundial de las Letras*, op. cit., p. 243.

todos ante la creación, y de la invención de estrategias complejas que trastocan totalmente el universo de los posibles literarios.”<sup>201</sup>. Precisamente, esa necesidad de cuestionar la creatividad en la era de la globalización surge inevitablemente por la función esencial de la tecnología en el mundo global, tal como reflexiona García Canclini: si antes las obras de arte eran el resultado del trabajo del artista, de sus conocimientos del pasado y del contexto en el que se situaban, ahora cabe preguntarnos con el auge de la tecnología, que tanto ha cambiado el concepto de creatividad. En palabras de García Canclini:

La autonomía creativa de los artistas se redujo también por las exigencias expansivas de los mercados artísticos, cuando se pasó de las minorías de los amateurs y élites cultivadas a los públicos masivos. Para espectadores concebidos bajo reglas mediáticas, las búsquedas experimentales debían reubicarse obedeciendo al marketing, la distribución internacional y la difusión por medios electrónicos de comunicación.<sup>202</sup>

El inicio del siglo XX está marcado por las vanguardias que penetraron todos los campos del arte y de la literatura. En un momento determinado, las vanguardias cedieron su lugar a una especie de monotonía creativa. La posmodernidad revalora las tradiciones y la parodia del pasado más que proponer innovaciones. El avance tecnológico y la voracidad del mercado dirigido al mayor número de espectadores inevitablemente han afectado la autonomía del creador, lo cual no significa que sea inexistente o totalmente manipulada, sino que se ha integrado junto con otras áreas y ha sufrido una modificación:

Se exalta la creatividad en los nuevos métodos educativos, las innovaciones tecnológicas y la organización de las empresas, en los descubrimientos científicos y en su aprobación para resolver necesidades locales. La pedagogía ordinaria y los cursos de reciclamiento fomentan la creatividad, la imaginación y la autonomía para reubicarse en un tiempo de cambios veloces. Los aportes intelectuales, editores, músicos, cineastas y diseñadores son reconocidos como actividades creadoras, como parte de una «economía creativa».<sup>203</sup>

---

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>202</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Lectores, espectadores e internautas*, Barcelona: Gedisa, 2007, pp. 51-52.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 55.

En la actualidad hay muchos factores que tomar en cuenta para la creación artística que afectan tanto al contenido como a la forma. Tal como afirma Lipovetsy en la era de la globalización la fusión entre alta cultura y cultura popular que existe en lo que el denomina cultura-mundo, permite que la imagen del artista esté disociada con la pobreza como un valor añadido para la creatividad: “Ya no existe la concepción romántica del artista maldito, marginado por su propia naturaleza y en conflicto con el sistema socioeconómico en la medida en que se opone ostensiblemente al dinero, valor ajeno al arte, altamente corruptor y con el que no es posible ningún pacto.”<sup>204</sup> La publicidad es inherente a la actividad estética, una estrategia de marketing bien elaborada aumenta las posibilidades de un artista, de un escritor de colocarse en la visibilidad global. Lipovetsky señala que, en épocas pasadas, a los artistas les preocupaba la idea de la posteridad, y trabajaban su obra en base a la trascendencia, mientras que en la era contemporánea, la celebridad del instante es una prioridad para los creadores:

Rechazando la cantilena de la pobreza como condición de la pureza creadora, integrándose de manera anunciada en los sistemas mediático-comerciales, los artistas actuales aspiran ya a un objetivo definido con claridad: ganar dinero y ser célebres. No es el momento de la gloria inmortal, es el momento en que se busca una celebridad mediática que asegure las ventas y la entrada en las redes de promoción internacional.<sup>205</sup>

La necesidad de trascendencia se enfoca en transitar de lo local a lo global, y por lo tanto, existe una tendencia a sumergirse en la lógica de la sociedad contemporánea, donde el arte y la escritura son análogos a las actividades turísticas que consumen los individuos. Los creadores descubren en el gran público la búsqueda de lo inmediato

---

<sup>204</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, op. cit., p. 96.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 96.



restando interés a la experiencia estética compleja. Lipovetsky explica el vacío de la extinción de las grandes ideologías políticas, culturales y espirituales sustituidas por consejos pragmáticos para mejorar el estilo de vida cotidiano:

La lógica del desencanto ha ganado la partida a la vida intelectual. La reconcentración de los individuos en el presente, impulsada por el consumismo, ha vaciado de sustancia la búsqueda de los que, de un modo u otro, no nos afecta directamente: ya lo hemos dicho, las ventas de libros de las ciencias humanas han descendido de un modo notable. En cambio los libros de espiritualidad, de consejos psicológicos, de desarrollo personal invaden las librerías. Los intelectuales «abstractos» han sido sustituidos por los nuevos gurúes del vivir mejor.<sup>206</sup>

En la era del hiperconsumo, como la denomina Lipovetsky, prevalece la desorientación debido a la sobre-información a la que los seres humanos están expuestos, la elección es complicada y se crea un vacío. Lipovetsky compara con épocas pasadas donde se recurría a la religión, al arte, a la filosofía para cultivar el espíritu, mientras que en la cultura global, los *bestsellers* de autoayuda son de lo más vendido, sustituyendo la figura intelectual por seres humanos especialistas en proporcionar consejos fácilmente verificables para el “vivir mejor”. No obstante, el trabajo intelectual continúa al igual que el creativo, como el mismo autor reconoce: “La lógica del hiperconsumo es dominante, de eso no hay duda, pero no es omnipotente. Salta a la vista que este proceso no llega a sus últimas consecuencias: crear, mejorar, progresar, nada de esto ha desaparecido.”<sup>207</sup> Por lo tanto, el medio literario busca su supervivencia asimilándose a la lógica global del consumo, o intentando utilizar los mismos elementos aunque ofreciendo contenidos de calidad, como veremos con la obra de los autores que analizaremos en el capítulo 3.

Otro de los factores que favorecen el tránsito de la literatura local a la global son los premios literarios. Este es uno de los niveles más altos de reconocimiento a un

---

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 162.

escritor pero también uno de los más discutibles ya que la selección de los ganadores suele estar sujeta a criterios subjetivos que hacen que muchas obras no sean premiadas de lo cual no se deduce que su calidad sea inferior. Sin embargo, es cierto que el hecho de que un escritor reciba un premio literario le da una consagración internacional que, dependiendo el galardón, será indubitable la calidad de su obra. Pascale Casanova se refiere al Nobel como el premio máximo de la literatura y, en definitiva, el prestigio que otorga es prácticamente innegable:

Los premios literarios son la forma menos literaria de la consagración: la mayoría de las veces se encargan de dar a conocer los veredictos de las instancias específicas fuera de los límites de la República de las Letras. Son, pues, la parte que aflora y la más visible de los mecanismos de consagración, una especie de confirmación al uso del gran público. Dicho esto, de conformidad con las leyes del mundo literario, cuanto más internacional es un premio, tanto más específico. Por eso la mayor consagración literaria, que designa y por ello define el arte literario, es el Premio Nobel.<sup>208</sup>

El Nobel es un reconocimiento global, de excelencia y de inscripción inmediata a la literatura universal. La duda es nula frente a un escritor que ha ganado el máximo galardón, aún cuando muchos que se consideran merecedores de tan prestigioso reconocimiento, hayan quedado excluidos.

No obstante, antes del Nobel hay diversos premios literarios regionales e internacionales que impulsan a un autor a continuar escribiendo y a adquirir fama más allá de sus fronteras geográficas e incluso lingüísticas. El planteamiento tácito que está detrás de premios que conservan su prestigio de calidad y transparencia es justamente que una novela con posibilidades de comercialización global esté determinada por parámetros estéticos innovadores. Los autores que analizaremos en esta investigación, han ganado premios internacionales con obras que han sido traducidas a otros idiomas debido a estos reconocimientos, su horizonte se ha ampliado, ¿han renunciado por ello a la calidad artística?, ¿han dejado a un lado un proyecto literario propio por las

---

<sup>208</sup> CASANOVA, Pascale, *La República mundial de las Letras*, op. cit., p. 197.

exigencias del mercado? A todas estas cuestiones volveremos en el capítulo 3 de este estudio.

La relación entre la literatura y los medios de comunicación es otro factor determinante para la circulación de lo local a lo global, debido a que la manera en que los lectores conocen los libros, está directamente relacionada con las políticas de marketing de las editoriales, y las estrategias que elaboren para promocionar cada libro en específico, pero además, la comunicación que se establece a través de la tecnología pone en riesgo la venta de libros y por tanto, los criterios comerciales que aplican los editores: “Se observa hoy en día una transformación de la actividad editorial en todo el mundo: no sólo hay un movimiento constante de concentración que tiende a uniformar la producción y a eliminar de los circuitos a los pequeños editores más innovadores, sino, sobre todo, la disolución del sector de la edición en la industria de la “comunicación” contribuye a cambiar las reglas del juego.”<sup>209</sup> García Canclini hace una reflexión sobre la necesidad en la actualidad de cuestionarnos acerca de la variedad del mundo editorial, es decir, que existen libros cuya función es el enriquecimiento cultural, libros que necesitan de otros libros para ser entendidos, frente a libros que tienen como único objetivo el entretenimiento del espectador al igual que otras ofertas visuales que hacen los medios de comunicación, en este último caso, el margen de acción se amplía debido a que un mayor número de público puede acceder a una lectura que no necesita de lecturas previas para su comprensión, tal como señalaba, Alessandro Baricco. ¿A qué se debe qué suceda esto? García Canclini analiza que la pérdida de la capacidad de asombro, —inicio de la filosofía, del arte, de la estética—, actualmente está dominado por la publicidad, y retoma el concepto filosófico del asombro:

---

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 224.

ASOMBRO. Condición que desde Platón hasta Karl Jaspers y Bruno Latour ha sido considerada por muchos filósofos como el origen del conocimiento. Durante unas décadas fue el recurso de las artes de vanguardia para distinguir sus efectos estéticos de los producidos por el folclore y la industrialización de la cultura: la sorpresa incesante de las innovaciones frente a la monotonía atribuida a las tradiciones o a la estandarización de los medios y diseños masivos. En el momento en que las artes dejaron de llamarse de vanguardia cedieron al mercado, a las galerías, a los editores y a la publicidad la tarea de suscitar el asombro para atraer públicos.<sup>210</sup>

Una de las consecuencias de los efectos globalizadores es que con el choque producido por la digitalización, se obstruye la capacidad de asombro de los individuos, es decir, la sobre-información a la que un ser humano está expuesto a través de Internet reduce el asombro. El verdadero riesgo está en que los individuos, utilicen como fuente única esta forma de adquirir conocimientos sin consultar otras referencias perdiendo la capacidad crítica y el deseo por descubrir cosas nuevas: “(...) El riesgo es que el viaje digital errático sea tan absorbente que lleve a confundir la profusión con la realidad, la dispersión con el fin de los poderes y que el encandilamiento impida renovar el asombro como camino hacia otro conocimiento.”<sup>211</sup> Es preciso conscientizar a la población digital de que no existe una fuente de información única, todos los medios tienen su función específica, y pueden ser utilizados sin necesidad de ser sustituidos unos por otros.

García Canclini reflexiona acerca de que los públicos no nacen, se hacen, son reflejo de su época y van variando de acuerdo al contexto histórico, es complejo detallar el instante en que empieza la influencia de la familia, la educación, los medios de comunicación, o las empresas, mas son directamente responsables de los públicos que se van formando. En la era global, dice Canclini, el mercado acapara un análisis exhaustivo de lo que podría aumentar el público consumista personalizado:

---

<sup>210</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Lectores, espectadores e internautas*, op. cit., p. 18.

<sup>211</sup> *Ibid.*, pp. 21-22.

Ahora la mercadotecnia sabe que la industrialización de la cultura prospera si se hace cargo de las diferencias entre las naciones y las etnias, los hombres y las mujeres, si produce bienes diferentes para los de 60, 40, 15 y 8 años. A las instituciones gubernamentales dedicadas a la difusión cultural les cuesta admitir que su tarea de formar públicos debería ir más allá de repetir la oferta para todos, publicitar consignas y carteles o multiplicar bibliotecas públicas y escuelas. Con fondos raquíuticos compiten mal con las industrias comunicacionales en vez de promover innovaciones y generar, en los tiempos largos de la educación, experiencias capacitadoras para disfrutar tanto del arte como de los nuevos lenguajes.<sup>212</sup>

Las políticas culturales, de acuerdo con el análisis de Canclini, insisten en separar en la educación la formación de lectores y de espectadores, mientras que en la industria cultural se combinan todos los espacios, todos los lenguajes: libros, audiolibros, cine, DVD, etcétera:

Desde hace tiempo se observa que *la tendencia a mercantilizar la producción cultural, masificar el arte y la literatura y ofrecer los bienes culturales por varios soportes a la vez (por ejemplo, el cine no sólo en salas sino en televisión y vídeo), quita autonomía a los campos culturales*. La fusión de empresas acentúa esta integración multimedia y la somete a criterios de rentabilidad comercial que prevalecen sobre las búsquedas estéticas.<sup>213</sup>

De acuerdo con García Canclini, se debe hacer consciencia de que un lector debe ser un espectador y un internauta a la vez, de manera que se asegure la supervivencia del libro entre tantos avances tecnológicos. La digitalización es inminente, por tanto, se debe profundizar en su máximo aprovechamiento: “La promiscuidad entre los campos no se debe sólo a la reestructuración de los mercados y la fusión de empresas procedentes de campos distintos. Es también el resultado del proceso tecnológico de convergencia digital y de la formación de hábitos culturales distintos en lectores que a su vez son espectadores e internautas.”<sup>214</sup> En definitiva, la percepción del mundo editorial no puede ser aislada de las nuevas tecnologías, uno de los preceptos de la era

---

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>213</sup> *Ibid.*, pp. 27-28.

<sup>214</sup> *Ibid.*, pp. 30-31.

global es la interacción constante de: televisión, cine, libros, entretenimientos audiovisuales. García Canclini define este fenómeno como convergencia digital:

*Las fusiones multimedia y las concentraciones empresariales en la producción de la cultura corresponden, en el consumo cultural, a la integración de radio, televisión, música, noticias, revistas e Internet. Debido a la convergencia digital de estos medios, se reorganizan los modos de acceso a los bienes culturales y las formas de comunicación. Parece más fácil aceptar el proceso socioeconómico de las fusiones que reconsiderar lo que se venía sosteniendo en los estudios sobre educación y lectura en las políticas educativas, culturales y comunicacionales.*<sup>215</sup>

La propuesta de Canclini consiste en replantear las políticas culturales para que sean reflejo de su tiempo, e incrementen su efectividad en la promoción del arte y la literatura, precisamente, por la desorientación que causa en los individuos el exceso de información y la ausencia de referencias para determinar la calidad artística:

No todo es estandarización. Se estrena la misma película en la misma semana y en más de cien países, se multiplican los migrantes asiáticos en Occidente y las empresas occidentales en Asia, los estilos uniformados de relación laboral parecen ir asemejándolos a todos. Pero con la globalización también vinieron Google y Yahoo, las enciclopedias virtuales, la oportunidad de acceder a diarios y revistas en pueblos a los que no llegan en papel y conocer libros y espectáculos donde faltan librerías, salas de concierto o de cine. Ser internauta aumenta, para millones de personas, la posibilidad de ser lectores y espectadores.<sup>216</sup>

Los estudiosos de la cultura en la era de la globalización como Alessandro Baricco, García Canclini o Lipovetsky vaticinan la lectura como una actividad inherente al ser humano que no tiende a desaparecer, ni siquiera en referencia al libro, pero sí constituye una realidad las prácticas que ha cambiado el ser humano respecto a los medios por lo que accede al entretenimiento. Las pantallas dominan la comunicación y la inmediatez con que se obtiene la información y el ocio obstaculizando el fomento a la lectura:

---

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p 78.

Las pantallas de nuestro siglo también traen textos, y no podemos pensar en su hegemonía como el triunfo de las imágenes sobre la lectura. Pero es cierto que cambió el modo de leer. Los editores se vuelven más reticentes ante los libros eruditos de gran tamaño; las ciencias sociales y los ensayos ceden sus estantes en las librerías a *best-seller* narrativos o de autoayuda, a discos y vídeos. En las universidades masificadas los profesores con treinta años de experiencia comprueban que cada vez se leen menos libros y más fotocopias de capítulos aislados, textos breves obtenidos por Internet que aprietan la información.<sup>217</sup>

Los dispositivos electrónicos acompañan al individuo en su vida diaria y se convierten en parte de su personalidad. Por tanto, los libros con menor dificultad, los que se catalogan como *bestseller*, son los que tienen éxito global. No es que la publicación de *bestsellers* no haya existido anteriormente, pero sí se ha magnificado la distribución alcanzando un mayor número de lectores que hacen posible la satisfacción de los anhelos comerciales, frente a libros que representan un grado mayor de dificultad para entenderlos:

Esta nueva organización de la producción y de la distribución y la supremacía sistemática de los criterios de rentabilidad inmediata favorecen la circulación transnacional de productos editoriales concebidos para el mercado de masas. Por supuesto, siempre ha habido una circulación de best-sellers populares. Pero la novedad actual reside en la aparición y la difusión de novelas de un nuevo tipo, destinadas a la circulación internacional. En esta “*world fiction*”, artificialmente fabricada, productos comerciales destinados a la difusión más amplia, según criterios y recetas estéticas experimentales.<sup>218</sup>

La novela es el género literario más redituable en el mundo editorial debido a que su misma constitución le permite mayores posibilidades de experimentación y adaptación a criterios comerciales. Esto no significa de ninguna manera que la literatura de calidad haya dejado de existir, sino que justamente, se enfrenta a un mercado tan competitivo (como cualquier otro), que repercute en serias reflexiones sobre la creatividad y la libertad creadora, como analizaremos con los escritores en el último capítulo de esta investigación.

---

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 83-84.

<sup>218</sup> CASANOVA, Pascale, *La República mundial de las Letras*, op. cit., p. 225.

El orbe global expande el horizonte fuera de los límites geográficos. Las posibilidades de recorrer el planeta han crecido exponencialmente. Las oportunidades de transitar de lo local a lo global simulan estar al alcance de todos los seres humanos a través de la conexión a Internet. No obstante, la paradoja invade este paraíso: en un cosmos tan avasallante, conseguir visibilidad es un reto que en ocasiones se perfila inalcanzable. La lógica que se impone es la mercadotecnia y la capacidad de asombro propia de la experiencia estética pertenece a la innovación de la publicidad. Lipovetsky expone los beneficios y los efectos negativos de la era del *hiperconsumo*: los beneficios materiales, la comunicación y las opciones de estilo de vida se multiplican para los seres humanos con el poder adquisitivo necesario; sin embargo, la indecisión y el desasosiego se imponen ante la ausencia de referentes en esa *hipervariiedad* de la globalización:

Cuesta negar que el universo del hiperconsumo tiene muchos efectos benéficos: bienestar material, mejor salud, mejor información, mejor comunicación; contribuye a posibilitar mayor autonomía de los individuos en sus actitudes cotidianas. Pero al mismo tiempo desencadena un proceso de desorientación con la propia superoferta de la que nos beneficiamos en materia de productos, modelos, modas, viajes, estilos y marcas. Genera en el comprador hipermoderno nuevas incertidumbres vinculadas a la apertura del espacio de las elecciones y que se manifiestan incluso en el consumo cultural: al hombre perdido en la multitud (Tocqueville), huérfano de referentes identitarios, se suma en adelante el consumidor perdido en la hipervariiedad de la oferta cultural que lanza al mercado miles de libros, centenares de películas y canciones todos los años.<sup>219</sup>

El destinatario del arte y la literatura es la sociedad del consumo conquistada por las marcas globales, la oferta de la industria cultural, la estandarización de la cultura-mundo, la rapidez con la que fluye la sobre-información. Los escritores en la época contemporánea deben lidiar con un contexto global donde las propuestas culturales se conciben desde la perspectiva del mercado. La división entre alta cultura y cultura de masas se funde en esa cultura-mundo, como la denomina Lipovetsky, donde las

---

<sup>219</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, op. cit., p. 65.



pantallas son omnipresentes para la sociedad de consumo: “Un mundo de pantallas transformado en red-mundo por Internet.”<sup>220</sup> Transitar de lo local a lo global consiste en un reto que cuestiona fundamentales para la literatura en la era de la globalización: ¿ser global significa rendirse a los parámetros de la mercadotecnia para conseguir visibilidad? ¿Se puede ser local en un panorama global? ¿Cómo responde la literatura contemporánea a la estandarización de la cultura?

---

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 85.

## CAPÍTULO 2. El *Boom*, iniciador de la Literatura Latinoamericana en el mundo global

*Mis clásicos son los de mi lengua y me siento descendiente de Lope y de Quevedo como cualquier escritor español ... pero no soy español. Creo que lo mismo podrían decir la mayoría de los escritores hispanoamericanos y también los de los Estados Unidos, Brasil y Canadá frente a la tradición inglesa, portuguesa y francesa. Para entender más claramente la peculiar posición de los escritores americanos, basta con pensar en el diálogo que sostiene el escritor japonés, chino o árabe con esta o aquella literatura europea: es un diálogo a través de lenguas y de civilizaciones distintas. En cambio, nuestro diálogo se realiza en el interior de la misma lengua. Somos y no somos europeos. ¿Qué somos entonces? Es difícil definir lo que somos pero nuestras obras hablan por nosotros.*

OCTAVIO PAZ

### 2.1.Introducción

Como antecedente de la novela del siglo XXI y del mundo literario regido por el sistema global, no podemos dejar de hacer un repaso del surgimiento del grupo de escritores que emergió bajo el nombre de *Boom*, no sólo por su irrupción en el panorama literario internacional a través de la innovación textual tanto en el contenido de sus novelas como en la estructura formal sino por el cambio que generan estos novelistas en el manejo del mundo literario, por la fundación de importantes publicaciones y la relación que se establece con elementos extraliterarios; como por ejemplo, el cine una expresión artística muy influyente en los escritores del *Boom* y, más adelante, en el denominado, *post boom*, la televisión.

Durante la primera mitad del siglo XX, el concepto de literatura hispanoamericana como tal era prácticamente inexistente. La polémica en cada país latinoamericano giraba en torno al tema de lo nacional, con lo cual, cada nación estaba preocupada porque la literatura se decantara por exaltar la conciencia nacional o temas que reflejaran la situación interna de cada país; así, sólo se podía hablar de literatura mexicana, chilena, colombiana, argentina, etcétera; mientras que, por otro lado, existía una corriente de intelectuales, los cosmopolitas, que profesaban admiración por la cultura extranjera, dirigiendo sus intereses hacia Europa o Estados Unidos. Fue hasta los

años sesenta con los novelistas del *Boom* que la literatura hecha en Hispanoamérica comenzó a ser un concepto explícito, y se convirtió en objeto de interés mundial: la obra de autores como García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa o Cortázar, aunque no dejaba de hablar de sus países, era concebida con tal apertura en su horizonte de expectativas que se colocó en la literatura universal, abandonando sus límites fronterizos:

Hasta principios de los años sesenta, los escritores del *boom* se mantuvieron como un grupo más o menos compacto, en el cual resultaba tan importante su apasionada lucha contra los prejuicios nacionales como su búsqueda de un cosmopolitismo abierto e incluyente o sus convicciones de izquierda moderada que los llevaban a oponerse a las desventajas del capitalismo y del mercado. Por ello, pese a que sus obras solían tratar temas relacionados con la identidad hispanoamericana, manifestaban al mismo tiempo su voluntad de escapar de clichés impuestos por sus propios medios nacionales. Por más que García Márquez hablase de Colombia, Fuentes de México o Vargas Llosa del Perú, cada uno de sus libros buscaba abrir las fronteras de sus respectivos países e integrarlos, de modo natural, en una doble tradición literaria que resultaba a un tiempo profundamente hispanoamericana sin dejar de ser profundamente universal.<sup>221</sup>

Muchos factores influyeron para que las circunstancias fueran favorables a estos escritores y transformaran la escritura que hasta ese momento existía en la literatura de América Latina. La influencia innegable de Borges, las vanguardias en todos los terrenos artísticos, el contacto con el surrealismo, constituyeron una de las mayores revoluciones producidas en el siglo XX cuyas repercusiones se ven reflejadas en las creaciones novelísticas de los escritores del *Boom*. La experimentación formal derivó en la exploración de la consciencia como un vehículo para la creación de personajes, para el desarrollo de sus patologías, para la introducción del elemento fantástico.

Así como los existencialistas responsabilizaron al hombre y le dieron el poder de autodeterminación, así el novelista de hoy ha individualizado su relato y continúa buceando en la psique de sus personajes como, en forma embrionaria, los modernistas y algunos novelistas psicológicos del criollismo. Tal asedio del individuo se traduce en técnicas y en logros que revelan la brecha entre la novelística y la psicología anteriores y las modernas. El narrador de nuestros días describe al individuo desde dentro (excepción hecha de los discípulos de la novela objetiva francesa en la cual la psicología conductista revela lo interior valiéndose del estudio de gestos, superficies, movimientos y ruidos), y desde una perspectiva subjetiva amplía el campo de su mirada abarcando lo

---

<sup>221</sup> VOLPI, Jorge. "Narrativa hispanoamericana, INC." en MONTROYA Juárez, Jesús, ESTEBÁN, Ángel (eds). *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, op. cit., p. 103.

exterior en términos de la visión personal de protagonista, revelando de ésta su acostumbrada carencia de lógica y racionalismo.<sup>222</sup>

Los escritores del *Boom* reconocieron influencias provenientes del extranjero, tanto ideológicas como literarias pero apropiándoselas para sus intereses literarios, alejándose de la tradición existente que deseaba exponer temáticas específicas más que experimentar formalmente; que creaba personajes modelo, y no exploraba a fondo las debilidades humanas. La introducción de lo insólito, lo absurdo, lo fantástico favoreció la creación de macrocosmos novelísticos autónomos.

Otro factor fundamental es el interés por la sociedad permeada por la cultura de masas, la combinación de la literatura con el cine, el reconocimiento de la comunidad artística, la industria cultural en ascenso, así como la importancia de la mercadotecnia y de su poder frente al espectador hacen que sea un tema de interés para los escritores del *Boom*.

La soledad contemporánea no es una soledad individual porque la nuestra es una sociedad mecanizada, de masas, en la cual el ser humano —y el artista— comparte con más facilidad y frecuencia que antes problemas e ideologías universales. Por consiguiente, el artista hispanoamericano, sumándose al anonimato y a la desorientación universales, ve en las técnicas y en los procedimientos de autores extranjeros, análogamente asediados, un ejemplo y un guía. Así busca el apoyo de los experimentos de otros novelistas, absorbiendo lo ajeno, y, a veces, calcando obras de Joyce, Faulkner, Kafka, Camus, Mann, Hemingway, Robbe-Grillet.<sup>223</sup>

La literatura de Joyce, de Faulkner, de Kafka y de muchos autores internacionales se vuelven lecturas obligatorias para los escritores latinoamericanos, ensanchando así su horizonte y abriendo paso a un concepto de literatura universal, permitiendo que la literatura latinoamericana se percibiera como un concepto que excluye los nacionalismos, lo que propició su bienvenida en el extranjero, y su importancia en la literatura universal.

---

<sup>222</sup> SCHULMAN, Ivan A. (et. al.), *Coloquio sobre la novela hispanoamericana*, México: Tezontle, 1967, p. 26.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 27.

## 2.2. Antecedentes

Antes del *Boom*, la comunicación entre los países del continente americano era prácticamente nula en cuanto a la vida cultural fuera de sus propias fronteras, constriñendo el medio literario a un ambiente local, cada país con sus escritores y sus publicaciones poco reconocidas mundialmente. Sólo a partir del premio Biblioteca Breve a Vargas Llosa se leyeron a los autores latinoamericanos, se publicaron en España y desde ahí, volvían al continente americano con el prestigio, la marca, el sello de una editorial internacional. José Donoso en su libro, *Historia personal del «boom»* reflexiona sobre este cambio en la literatura desde un punto de vista testimonial a través del cual se visualiza el panorama literario de la época:

Antes de 1960 era muy raro oír hablar de la «novela hispanoamericana contemporánea» a gente no especializada: existían novelas uruguayas y ecuatorianas, mexicanas y venezolanas. Las novelas de cada país quedaban confinadas dentro de sus fronteras, y su celebridad y pertinencia permanecían, en la mayor parte de los casos, como un asunto local. «La novela hispanoamericana contemporánea» casi no existía fuera de las antologías, las aulas, los textos de estudio, instituciones que siempre han sido altamente duras para los jóvenes.<sup>224</sup>

Las naciones que conforman América Latina eran relativamente jóvenes: solamente un siglo de independencia; con lo cual, el término «literatura latinoamericana» no estaba bien delimitado en el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, más bien se podía hablar de una serie de literaturas nacionales y tendencias literarias predominantes que provenían del extranjero, tal como lo explica Donoso hasta la década de 1960, mientras que las corrientes literarias aparecían en distintas temporalidades dejando constancia de la incomunicación y el desconocimiento entre las naciones de lengua homogénea.

Concretamente la novela ha sido un género que se desarrolló en América Latina con mayor auge a partir de la independencia de España respondiendo a la necesidad de

---

<sup>224</sup> DONOSO, José, *Historia personal del «Boom»*, Chile: Alfaguara, 1998, p. 20.

irse consolidando como naciones y posicionándose ideológicamente, es decir, su utilización formal por parte de los creadores tenía una finalidad didáctica. Durante la colonia española, los textos, en especial el género novelístico, tuvieron una difusión esporádica, debido a la censura aplicada por las autoridades españolas: “Esta es la razón fundamental para explicar la casi inexistencia del género de la novela durante la Colonia: la novela fue censurada por los moralistas del siglo XVI y las autoridades de España impidieron su amplia difusión en América.”<sup>225</sup>, y los libros que llegaban lo hacían a destiempo en comparación con Estados Unidos y Europa, por lo cual muchas de las lecturas eran romances medievales, cantares y coplas de los siglos XV y XVI y no es hasta *El periquillo Sarniento* (1816) del mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi que se considera que un exponente del género novelístico nace en el continente americano, a pesar de que existieron escritos como *El lazarillo de los ciegos caminantes* (1773) del peruano, Calixto Bustamante Carlos Inca “Concolorcorvo”, pero que más bien se remite a una descripción, un itinerario de viajes y dista de tener un argumento novelístico bien estructurado; y *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* (1650) del colombiano Pedro Solís y Valenzuela.

En el siglo XIX atravesaron el continente americano las ideas románticas a través de las cuales se pretendía descubrir la literatura nacional enfrentándose a la paradoja de que para edificar el concepto de literatura nacional, los países de América Latina disponían de modelos europeos que se tradujeron en contenidos novelísticos que reflejaron la historia, las aventuras o el amor. Las tendencias predominantes en las que se desarrollaron los modelos europeos realistas en Latinoamérica, son principalmente el naturalismo, el regionalismo y el criollismo, que intentaban construir una literatura que propugnara la consolidación de las naciones:

---

<sup>225</sup> ARANGO, Manuel Antonio, *Origen y evolución de la novela hispanoamericana*, 2ª ed., Colombia: Tercer mundo editores, 1989, pp. 25-26.

El criollismo en la novela, examinado a la luz de la entrada modernista en una esfera cultural universal, representa un entorno al tradicionalismo aislador. Esta novela nace del repliegue de los americanos sobre sí, frente al horror del holocausto de la primera Guerra Mundial, o de revoluciones y conflictos civiles; se propone explorar y aclarar el sentido de la civilización americana que después de casi un siglo de vida independiente quedaba sin definir y permanecía azotada por aparentemente eternos y repetidos males económicos y luchas políticas.<sup>226</sup>

Por otro lado, debido a la figura de Rubén Darío, aparece el modernismo, un movimiento artístico que tuvo un mayor desarrollo en el género poético dado que la forma correspondiente a la poesía era más valorada que la prosa por el ideal de belleza que buscaban los artistas asiduos a esta corriente, tal como nos señala John Brushwood, “Sus escritores reaccionaban en contra de muchos de los excesos del romanticismo, pero se quedaban con la añoranza del romántico por lo inalcanzable. La búsqueda los puso en contacto con la poesía francesa de los simbolistas y de los parnasianos y fortaleció su dedicación a lo que podría llamarse la gran tradición poética (...)”<sup>227</sup>. La característica fundamental por la que el modernismo es considerado un antecedente del *Boom* es que se trata del primer movimiento nacido en América, y desde este lado del continente exportado a Europa aunque no menos influido por las corrientes extranjeras: “El primer paso trascendente hacia una literatura raigal y genuinamente americana se dio con el modernismo, aunque éste paradójicamente, se caracteriza por la destilación de formas extranjeras; crearon los modernistas de este modo, una literatura de “cruzamiento”, una cristalización sincrética universal, pero, a la vez americana.”<sup>228</sup> Además de ser un movimiento oriundo del continente americano, esta experimentación formal es la que traza la línea que llevará posteriormente a la literatura de Borges, Arlt, Carpentier, esta mezcla de lenguaje, elementos fantásticos o angustia existencial:

---

<sup>226</sup> SCHULMAN, Iván A. (et. al.), *Coloquio sobre la novela hispanoamericana*, op. cit., p. 16.

<sup>227</sup> BRUSHWOOD, John, S, *La novela hispanoamericana del siglo XX*, México: Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 17 (Colección: Tierra firme).

<sup>228</sup> SCHULMAN, Iván A. (et. al.), *Coloquio sobre la novela hispanoamericana*, op. cit., p. 16.

La otra línea de desarrollo es la novela conscientemente artística que desde Flaubert en adelante ha ido adecuando la técnica narrativa a las cada vez más ricas posibilidades de innovación en lo que se refiere al contenido. Después de 1926, esta segunda línea de desarrollo desembocará en la narrativa de fantasía creadora y de la angustia existencial que desde Arlt y Borges hasta García Márquez y Donoso crecerá en importancia hasta disputar la supremacía de la novela de observación.<sup>229</sup>

Donald Shaw plantea dos vertientes principales para la novela latinoamericana, por una parte, la novela de observación que intentaba retratar fielmente lo que los escritores traducían como “realidad americana” que se remitía inevitablemente a la vida rural, a las costumbres, preocupados por describir una realidad más que por innovar en la narración; por otra parte, los modernistas se decantaban más por la experimentación formal a través del uso de galicismos y vocablos en desuso sobre todo en poesía aunque también en prosa. Iván Schulman compara las dos líneas literarias haciendo hincapié en este deseo de los seguidores del realismo y el arte mimético que buscaba reafirmar la idea de nación, y la experiencia estética que copiaba los modelos europeos y cuya filosofía se basaba en “el arte por el arte” de los poetas franceses:

Mientras el novelista del realismo y del naturalismo buscaba la originalidad —en aquellos casos en que no remedaba temas predilectos de los naturalistas europeos— en el buceo de la experiencia americana, la típicamente americana, costumbrista y generalmente rural, el autor modernista se preocupaba por los moldes estéticos, deseando superar el retoricismo y el academicismo de la prosa gris epocal. Tal anhelo de renovación estilística se concretiza en estos relatos por la profusión de vocablos desusados hasta entonces en la prosa hispánica, por el uso del impresionismo, del expresionismo, por la imagería abundante y artísticamente entretejida en la estructura de novela.<sup>230</sup>

Aunque ya hemos mencionado que la poesía fue el género predominante en el modernismo, no significa que no experimentaron con la prosa, los mismos poetas escribían prosa pero con una tensión lírica similar a la que utilizaban para expresarse poéticamente. Existían también escritores dedicados únicamente al género periodístico;

---

<sup>229</sup> SHAW, Donald, L., *Nueva Narrativa Hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1999, pp. 11-12.

<sup>230</sup> SCHULMAN, Iván A. (et. al.), *Coloquio sobre la novela hispanoamericana*, op. cit., p. 14.



en cualquier caso, lo que compartían poetas y prosistas era sobre todo una sensación de querer renovar las características del arte aunque sin distanciarse de las modas que venían del extranjero, tal como señala Anderson Imbert: “Algunas tendencias aparentemente opuestas al esteticismo modernista, como la del naturalismo, eran también modernidades y surgían de la misma atención a las modas, de la misma voluntad de renovación del arte.”<sup>231</sup> Los escritores estaban en un afán de encontrar un estilo propio pero aún era demasiado pronto para que pudieran desapegarse de las corrientes europeas que descubrían a destiempo, cronológicamente hablando, debido a la lentitud con la que viajaba la información. Por otro lado, el lenguaje con el que los escritores se identificaban parecía más adecuado a la poesía y, por tanto, se enfrentaban con complicaciones en la narración: “La prosa novelista se vio en aprietos cuando tuvo que novelar, por el conflicto íntimo que hay entre el cuidado de la enojada frase bonita y el cuidado del desenvolvimiento real de la acción.”<sup>232</sup> Dado que los mismos individuos escribían varios géneros al mismo tiempo, poesía, novela, ensayo, les costaba encontrar una voz propia de la narrativa. Las influencias que los escritores —sobre todo los modernistas— recibían en este momento histórico tan complicado políticamente para las naciones latinoamericanas, eran de índole filosófico más que literario:

El modernismo espiritualizó la prosa de ideas; y hasta puede decirse que inicia un movimiento filosófico espiritualista. En la segunda mitad del siglo XIX las ciencias naturales se habían impuesto como modelo de todo conocimiento, pero en los últimos años hubo recias polémicas y el determinismo fué [sic] cediendo. Su base era la sistematización científica: la epistemología le arrancó esa base. Así como los libros del positivismo europeo llegaron tardíamente a América, también fué [sic] tardía la llegada de los libros europeos antipositivistas. En América lo que había dominado era más bien un positivismo en acción, difuso, surgido de las necesidades prácticas de nuestra vida social.<sup>233</sup>

---

<sup>231</sup> ANDERSON, Imbert E., *Historia de la literatura Hispanoamericana*, México: Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 231.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 232.

Se conocían las ideas de Comte y Spencer; Nietzsche y William James se leyeron en América tardíamente; en ese sentido, la crítica en la literatura —como analiza Anderson Imbert— apareció antes que en las disciplinas filosóficas. Las ideas expuestas en las obras de Darío y sus contemporáneos reflejaban ese espíritu de cambio permeado por las ideas filosóficas.

De la línea temática relacionada con la novela de observación, el contexto histórico de los escritores de las naciones de América Latina acaparaba su atención, su interés, sus temas de discusión de tal manera que los acontecimientos políticos y sociales de esa época fueron determinantes para la vida literaria. La contemplación de los cambios sociales, económicos y políticos originaba en los hombres letrados una necesidad de ceñirse a la descripción de su propia indagación exterior: “Para el hombre americano este atolladero se complica debido al problema cultural (...) es decir, el de la resolución del problema de la autoidentificación cultural y la búsqueda de raíces en el pasado.”<sup>234</sup> Era de vital importancia en estos intelectuales construir un concepto de nación a través de la literatura tal como habían hecho en algunos países europeos a partir del romanticismo cuando las ideas nacionalistas intentaban encontrar su base en la literatura local, desde la recopilación de literatura oral, mitos y leyendas hasta los artistas nacionales más contemporáneos que exploraran la esencia nacional a través de las letras. Los países latinoamericanos que recién se separaban de España, imitaron estos procedimientos y cada uno de ellos emprendió la búsqueda de una literatura propia que respaldara sus intentos de consolidación nacional marcando dos líneas, principalmente: aquellos que deseaban encontrar la identidad a través de la literatura; y aquellos cosmopolitas que querían ser universales.

---

<sup>234</sup> SCHULMAN, Iván A. (et. al.), *Coloquio sobre la novela hispanoamericana*, op. cit., p. 25.

Literariamente, más allá de las fronteras de los países latinoamericanos, parecía poco relevante entre los escritores de otros países preguntarse por la identidad nacional, sobre todo en los textos de ficción; y sin embargo, en las naciones nacientes en el siglo XIX y hasta la primera mitad del siglo XX pertenecientes a América Latina, se volvía casi obligatorio, debido a la historia de los países latinoamericanos y a su lucha por la creación de una conciencia nacional:

¿Qué es ser mexicano, limeño, argentino? Pocos escritores de hoy se dan el trabajo de preguntarse qué es ser inglés, francés, italiano, y si lo hacen, escasas personas no especializadas dan importancia a esos libros. Las milenarias tradiciones culturales de esas razas, con su sucesiva carga de afirmaciones y negaciones formando una cadena de eslabones ininterrumpidos, contestan a esas preguntas con las diferentes tentativas de poemas épicos, líricos, pastorales, con novelas, con sistemas filosóficos, con ensayos y con cuentos. Pero en los países recién nacidos de nuestro mundo americano, carentes de un cuerpo cultural propio cuya dialéctica, a través de los siglos, haya ido dibujando sus fisonomías nítidas en términos y formas comprensibles para el mundo de la cultura occidental contemporánea, existe una serie de libros que aspiran a servir de atajos para llegar lo más pronto posible a una conciencia de lo que, en los diversos países, es lo nacional.<sup>235</sup>

Los que buscaban reafirmar un nacionalismo a través de la literatura fueron los escritores de la novela regionalista, costumbrista, criollista, que nombrábamos anteriormente. Algunos se centraban en la vida urbana pero la mayor parte de los escritores realistas se enfocaban en las características locales consecuencia de la vida regional y de costumbres atrayendo a un número más elevado de lectores que se sentían identificados, tal como dice Anderson Imbert: “El desaliño literario le hacía creer [al lector] que el autor era sincero, la morosa descripción de costumbres le hacía creer lo que el autor decía tenía el valor de la realidad; palabras indígenas usadas profusamente le hacían creer que lo indio estaba bien visto.”<sup>236</sup> La recepción de una minoría lectora también ávida de que la literatura describiera el contexto sociocultural hizo que esta manera de abordar la novela persistiera por un largo periodo en América Latina: “La tradición del cuadro de costumbres duró en América más que en ninguna otra parte.

---

<sup>235</sup> DONOSO, José, *Historia personal del «Boom»*, op. cit., pp. 50-51.

<sup>236</sup> ANDERSON, Imbert E., *Historia de la literatura Hispanoamericana*, op. cit., pp. 291-292

Muchos escritores, por pegarse a la realidad, apenas conseguían expresarse literariamente. Emergían de los fondos cenagosos, asomaban la frente, eran parte de la naturaleza que describían.”<sup>237</sup> Y mientras las nuevas generaciones buscaban ampliar su horizonte lector, la literatura nacionalista promovía los límites fronterizos. Donoso reflexiona al respecto no sólo desde el punto de vista del creador en busca de la identidad local a través de la novela, sino en que los criterios estéticos para valorar un texto literario tenían como medida el carácter mimético de la literatura y en la medida en que ésta estuviera vinculada con la idea de conciencia nacional:

Mientras el mundo de los jóvenes se expandía mediante lecturas y compromisos que tendían sobre todo a borrar las fronteras, los criollistas, regionalistas y costumbristas, atareados como hormigas, intentaban al contrario reforzar esas fronteras entre región y región, entre país y país, hacerlas inexpugnables, herméticas, para que así nuestra identidad, que evidentemente ellos veían como algo frágil o borroso, no se quebrara o se escurriera. Ellos, con sus lupas de entomólogos, fueron catalogando la flora y la fauna, las razas y los dichos inconfundiblemente nuestros, y una novela era considerada *buena* si reproducía con fidelidad esos mundos autóctonos, aquello que específicamente nos *diferenciaba* —nos separaba— de otras regiones y de otros países del continente: una especie de machismo chauvinista a toda prueba.<sup>238</sup>

Donoso describe un ambiente literario en el que se propugnaba la diferencia a través de describir lo local haciendo que los escritos fueran herméticos e indescifrables o de poco interés para los que estaban fuera de los límites territoriales de cada uno de los países. Creaban personajes planos que parecían representar ideas en lugar de seres humanos. Iván Schulman habla de *Doña Bárbara* o *Don Segundo Sombra* cuya caracterización apunta más a desempeñar una función simbólica dentro de la estructura narrativa que a hombres y mujeres vulnerables, con lo cual, muchos de los personajes secundarios de estas novelas mostraban los contrastes inherentes a la forma de ser de los individuos:

Los protagonistas como Doña Bárbara, Santos Luzardo, Don Segundo Sombra son símbolos más que personajes de carne y hueso cuya vida interior devela el novelista. Y, puesto que en muchas instancias la ideología, la antinomia, es de primer interés y los

---

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>238</sup> DONOSO, José, *Historia personal del «Boom»*, op. cit., p. 25.

protagonistas son muy reducidos a una función simbólica, abundan casos de personajes secundarios que son los únicos convincentes y verídicos, inspirados, a veces, por un concepto costumbrista, pero, con todos sus defectos humanos y palpitantes.<sup>239</sup>

Otra de las temáticas de la línea realista de la literatura en América Latina es la novela histórica, un género novelístico de gran tradición hispanoamericana hasta nuestros días. Fue la revolución de 1910 en México uno de los acontecimientos históricos de inicios del siglo XX que marcaron un cambio en las estructuras políticas y sociales y que trajeron como consecuencia un ciclo novelístico dedicado a este periodo de la historia, uno de los más importantes, no sólo social y políticamente sino en la novela que comienza a mostrar los gérmenes de la novela moderna sobre todo con Mariano Azuela, quien convierte a la revolución en objeto de contemplación, tal como señala Anderson Imbert, lo cual sostiene el realismo de la novela: “Azuela también es un revolucionario decepcionado: le hiere la falta de sentido de la lucha. Pero siente su belleza trágica y, si bien la juzga con sentido moral, la describe artísticamente.”<sup>240</sup> La prosa, los personajes están contruidos con base en la necesidad que tiene el escritor de expresar una realidad que le conmueve y le indigna sin que su reflexión sea del tipo formal, y su valor artístico reside más bien en esa gran metáfora que se elabora a partir de un hecho social tan caótico.

Azuella crea un relato flexibilizado, más corto que el de la época anterior; sustituye el lenguaje académico y retórico por el habla popular, y; con una técnica impresionista — la sucesión rápida de escenas cortas—, capta el carácter veleidoso de la Revolución. En fin, su novela es doblemente revolucionaria; plasma en un contexto “contemporáneo” el universo ilógico, angustiado, cruel e irónico que solemos identificar con el de la nueva novela. En la visión de Azuela el hombre es un ser agónico, una especie de juguete del destino, inferior a la majestad y la permanencia de la naturaleza, pero, a pesar de su ingénita debilidad moral, capaz por momentos de mostrar nobleza.<sup>241</sup>

Con novelas como *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela y posteriormente con *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yañez, también con temática revolucionaria, se

---

<sup>239</sup> SCHULMAN, Ivan A. (et. al.), *Coloquio sobre la novela hispanoamericana*, op. cit., p. 17.

<sup>240</sup> ANDERSON, Imbert E., *Historia de la literatura Hispanoamericana*, op. cit., p. 301.

<sup>241</sup> SCHULMAN, Iván A. (et. al.), *Coloquio sobre la novela hispanoamericana*, op. cit., p. 23.

denota un perfeccionamiento en la técnica, y en exploración psicológica de los personajes ampliando el horizonte ficcional con respecto al hecho real del que parten estas novelas. La obra de Azuela es importante por la utilización de un lenguaje popular, por la manera en que retrata a los personajes, sus angustias y preocupaciones, su infortunio ante un destino que los supera y los hace seres vulnerables capaces de enternecerse y, con esto, se inscribe a la novela moderna, tal como expresa Carlos

Fuentes:

Había que esperar a que, en 1947, Agustín Yáñez escribiese la primera visión moderna del pasado inmediato de México en *Al filo del agua* y a que en 1953, al fin, Juan Rulfo procediese en *Pedro Páramo*, a la mitificación de las situaciones, los tipos y el lenguaje del campo mexicano, cerrando para siempre —y con llave de oro— la temática documental de la revolución.<sup>242</sup>

Donald Shaw resalta que antes del *Boom* algunas novelas como las que mencionamos anteriormente empezaron a ser reconocidas como novelas modernas debido a que lograron una evidente mejoría en la técnica narrativa que permitió que se estableciera una relación más equilibrada entre forma y contenido:

Entre 1908 y 1929 salieron las varias novelas que hasta el Boom de la nueva novela en los años 50 y 60 venían considerándose como las obras maestras de la narrativa hispanoamericana moderna. Nos referimos, claro está, a “las seis de la fama”: *La gloria de don Ramiro* de Larreta (1908), *Los de abajo* de Azuela (1915), *El hermano asno* de Barrios (1922), *La vorágine* de Rivera (1924), *Don Segundo Sombra* de Güiraldes (1926) y *Doña Bárbara* de Gallegos (1929). El éxito de estas novelas puede atribuirse, en parte al menos, al relativo equilibrio logrado por sus autores entre observación y técnica.<sup>243</sup>

La producción literaria iba en aumento aunque las novelas no despuntaron simétricamente: las novelas relacionadas con la temática de la denuncia, del compromiso social, marcaron una línea temática relevante en la literatura

---

<sup>242</sup> FUENTES, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, 6ª edición, México: Joaquín Mortiz, 1980, pp. 15-16.

<sup>243</sup> SHAW, Donald, L., *Nueva Narrativa Hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, op. cit., p. 12.

latinoamericana y durante un periodo estuvieron influidas por el realismo socialista extendido por un grupo de escritores franceses, señala Shaw: “Asistimos así al nacimiento de la novela de fuerte compromiso social y político que desde los años 30 ha ido desarrollándose sin solución de continuidad hasta desembocar en la novela abiertamente revolucionaria de, por ejemplo, David Viñas en su primera fase.”<sup>244</sup> Este tipo de novela se convirtió en una tradición en Latinoamérica debido a que en muchos de los países, la situación política se tornó tan complicada que se convirtió en material novelístico desempeñando una función didáctica en el intento de forjar una identidad nacional, los escritores adquirieron un papel relevante en la sociedad, tal como señala José Donoso:

Junto con los criollistas, el realismo social también intentó levantar barreras que aislaban: la novela de protesta fijada en lo nacional, en los «problemas importantes de la sociedad» que era urgente resolver, impuso su criterio verdadero y engañoso: la novela debía ser ante todo —además de inconfundiblemente «nuestra», como la querían los criollistas— «importante» «seria», un instrumento que fuera útil en forma *directa* para el progreso social.<sup>245</sup>

La novela de observación, es por tanto, una línea estética que predominó en los escritores latinoamericanos debido a que ésta no sólo respondía al acto creador sino también prevalecía en los criterios estéticos, tal como describe Donoso: “La calidad literaria, entonces, quedaba supeditada a un criterio mimético y regional.”<sup>246</sup> Con esta sentencia de la crítica, las nuevas generaciones tenían problemas para publicar si no se ajustaban a los lineamientos regidos por la idea de un arte novelístico que retratará el exterior a manera de documento verídico que transmitiera al lector la certeza de que lo que allí se encontraba correspondía al contexto histórico: “[...] que la precisión para retratar las cosas nuestras, la verosimilitud comprobable que tiende a transformar a la novela en un documento fiel que retrata o recoge un segmento de la realidad unívoca, es

---

<sup>244</sup> *Ibid.*, pp. 12-13.

<sup>245</sup> DONOSO, José, *Historia personal del «Boom»*, op. cit., pp. 26-27

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 26.

el único, el verdadero criterio de excelencia.”<sup>247</sup> Donoso en su descripción de la estética exigida para la novela antes del lanzamiento de las obras que conformaron el *Boom* literario, hace hincapié en las restricciones que se hacían en cuanto a la forma de la novela, donde la crítica aceptada requería de un lenguaje alejado del barroco y de una estructura realista que no simpatizara con lo fantástico:

Cualquier actitud que acusara resabios de algo que pudiera tildarse de «esteticista», era un anatema. Las indagaciones formales estaban prohibidas. Tanto la arquitectura de la novela como el idioma debían ser simples, planos, descoloridos, sobrios y pobres. Nuestro rico idioma hispanoamericano, naturalmente barroco, proteico, exuberante — aceptado así en la poesía quizá porque ya se aceptaba que éste era un género destinado a una élite—, se encontró como planchado por los requerimientos de la novela utilitaria destinada a las masas que debían tomar conciencia, sin nada que se interpusiera para su entendimiento y utilización inmediatos. Quedaban desterrados lo fantástico, lo personal, los escritores raros, marginales, los que «abusaban» del idioma, de la forma: con estos criterios, que primaron durante muchos años, la dimensión y la potencialidad de la novela quedaron lamentablemente empobrecidas.<sup>248</sup>

La tradición de poesía latinoamericana había librado más batallas en el transcurso de su historia, lo cual le permitía una mayor libertad estilística que a la narrativa. Entre las exigencias formales determinadas y la temática relacionada con los regionalismos de la que hablábamos anteriormente, los textos novelísticos se veían condenados a quedarse dentro de los límites nacionales debido a que ese tipo de narración despertaba un interés prácticamente nulo en los extranjeros, pues lo que seguían por esa línea intelectual buscaban justamente afianzar un concepto de nación y reforzar los límites nacionales.

Este empobrecedor criterio mimético, y además mimético de lo comprobable «nuestro» —problemas sociales, razas, paisajes, etc. — se transformó en la vara para medir la calidad literaria, y fue lo que más trabas puso a la novela, puesto que la calidad de una obra sólo podía ser apreciada por los habitantes del país o de la región descrita, y sólo a ellos les incumbía. Entonces, puesto que primó el criterio de la eficacia práctica y no el de la eficacia literaria, esas novelas que contenían tanta materia bruta novelística no procesada no encontraban aceptación ni interés en el extranjero, logrando lo que las hormigas regionalistas querían: levantar barreras que separaran a país de país,

---

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 27.



aislándolos literariamente, preconizando la xenofobia y el chauvinismo; transformando a la novela en asunto de detalles más o menos cuya honradez no podía ventilarse más que en la propia parroquia porque sólo allí podía interesar.<sup>249</sup>

Ese criterio regional para medir la calidad de una obra era también aplicado a las lecturas recomendadas, se pretendía heredar esa perspectiva a los jóvenes de generaciones posteriores para que siguieran con el canon establecido en la elección de “literatura de calidad” pero, tal como expresa Donoso, el conocimiento de otros escritores provenientes del extranjero era inevitable y el impacto de sus textos hacía que permearan en el horizonte cultural de las nuevas generaciones y que se estuvieran convirtiendo en libros imprescindibles:

[...] por muchos méritos que estuviéramos dispuestos a concederles a estas grandes novelas clásicas que tanto tiempo se mantuvieron en cartelera, ellas y las otras novelas que engendraron nos parecían ajenas, lejanísimas de nuestra sensibilidad y nuestro tiempo, colocadas a una distancia inmensa de las estéticas flameantes definidas tanto por los problemas del mundo actual como por la lectura indiscriminada de los nuevos escritores que nos iban deslumbrando y formando: Sartre y Camus, de cuya influencia recién estamos convaleciendo; Günter Grass, Moravia, Lampedusa; Durrell, para bien o para mal; Robbe-Grillet con todos sus secuaces; Salinger, Kerouac, Miller, Frisch, Golding, Capote, los italianos encabezados por Pavese, los ingleses encabezados por los *Angry Young Men* que tenían nuestra edad y con los que nos identificábamos; todo esto después de haber devorado a «clásicos» como Joyce, Proust, Kafka, Thomas Mann y Faulkner por lo menos, y de haberlos digerido.<sup>250</sup>

Ya con Pascale Casanova fuimos delimitando el amplio terreno de la literatura universal, que conformaba el bagaje cultural de las nuevas generaciones; no obstante, en América Latina las imposiciones estéticas locales predominantes obstaculizaban la experimentación en la novela, tanto en la forma como en la temática, ya que si pretendían tener posibilidades de ser publicados era un requisito ceñirse a ciertos parámetros estéticos. Aunque no por esto dejó de haber experimentación literaria, de la herencia modernista, aparecen textos que se arriesgaban en una búsqueda formal y que son un antecedente directo de las novelas del *Boom*:

---

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>250</sup> *Ibid.*, pp. 22-23

Por otro lado, va apareciendo toda una serie de narrativas experimentales o técnicamente innovadoras que recogen la herencia de la prosa modernista y que merecen mención aparte [...] *Alsino* (1920) de Pedro Prado, *Margarita de niebla* (1927) de Torres Bodet y *Libro sin tapas* (1924) de Felisberto Hernández [...] Dentro de esta corriente destacaron, como veremos, Arévalo Martínez y Macedonio Fernández, mientras Arlt logra hermanar de modo originalísimo la novela documental de protesta y la novela de fantasía.<sup>251</sup>

El negocio editorial era estable pero no demasiado ambicioso, por un lado, en la vida académica se leían las obras que correspondían a la nomenclatura estética del costumbrismo y del realismo del pasado, las editoriales tenían contabilizados los libros que se vendían y, por otro lado, posponían la publicación de los textos que implicaran una apuesta literaria que desafiara los criterios establecidos: “No sólo los colegios y las universidades sino también las editoriales, el periodismo, la crítica literaria timorata, nos atiborran con clásicos continentales de generaciones anteriores a manera de modelos únicos, de necesarios puntos de referencia.”<sup>252</sup> De esta manera, se creaba un sistema de ventas aseguradas en el que se reimprimían los mismos libros, que eran lecturas obligatorias en las escuelas, y eso hacía que las editoriales no corrieran riesgos económicos y tuvieran la estabilidad de contar con un público lector determinado:

Es verdad: reimprimir las obras de estas «grandes figuras», alabarlas, estudiarlas, enseñar que se debía admirar y escribir novelas parecidas a *Doña Bárbara*, *Don Segundo Sombra*, *Los de abajo*, *La vorágine*, no entrañaba riesgo alguno, ni siquiera un riesgo económico para las editoriales, puesto que se trataba de lectura obligatoria en colegios y universidades, y edición sucedía tranquilamente a edición.<sup>253</sup>

Este sistema de publicación tan organizado en los países latinoamericanos reflejaba que las editoriales eran empresas medianas que ni hacían grandes inversiones ni perdían dinero, pero, al mismo tiempo, les representaba a los escritores noveles un obstáculo para conseguir la impresión de un manuscrito.

---

<sup>251</sup> SHAW, Donald, L., *Nueva Narrativa Hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, op. cit., p. 13.

<sup>252</sup> DONOSO, José, *Historia personal del «Boom»*, op. cit., p. 21.

<sup>253</sup> *Ibid.*, pp. 21-22.

Nadie sabía en cada país, qué cosas se estaban escribiendo en otros países hispanoamericanos, sobre todo porque era tan difícil publicar y difundir una primera novela o un primer libro de cuentos. Vencer el círculo consagrado para conseguir que una editorial cualquiera, todas más o menos pobretonas en los países pequeños, y volcadas hacia la literatura extranjera en los países mayores, se arriesgara a publicar un nombre desconocido, y si llegaba a hacerlo tirara más de un par de miles de ejemplares destinados a acumular polvo en sus sótanos, sin salir del país, era imposible.<sup>254</sup>

Además de las dificultades que como escritores jóvenes se encontraban a la hora de publicar, la idea de que sus libros salieran de sus países era algo a lo que ni siquiera aspiraban, el círculo literario era muy reducido debido a que las mismas editoriales se negaban a emprender demasiados riesgos.

Tal como veíamos anteriormente con Pascale Casanova, el hecho de que una literatura no figure a nivel internacional hace que tenga un carácter de invisibilidad para el resto del mundo. Recordemos que el mundo literario opera no sólo por las obras que en él circulan sino también con todos los que hacen posible que la literatura llegue a otros rincones del mundo. Hasta antes del *Boom*, el medio literario no había volcado su mirada a los países de América Latina y mucho menos en América Latina como una entidad, un todo que sólo existe como continente geográfico. Las novelas que conformaron el *Boom* lograron la atención en el lado del continente de habla hispana, los estudios, las traducciones y las ventas del mercado.

### **2.3.El *Boom* Latinoamericano**

El descubrimiento e interés provocado por las obras de los escritores latinoamericanos dentro del panorama literario mundial se da a destiempo, es decir, no corresponde al orden cronológico de la fecha de publicación de las obras ni los méritos literarios:

Sin embargo, aunque esa literatura hubiera dado ya figuras notables, y aunque algunas de ellas fueran ya conocidas fuera de nuestras fronteras (en 1945 Gabriela Mistral recibía el Premio Nobel de Literatura; desde la década del 50, no eran extrañas las

---

<sup>254</sup> *Ibid.*, pp. 32-33

traducciones de autores como Borges, Carpentier, Asturias, Amado, Césaire, Neruda o Guillén), sólo a partir de la década del 60 puede hablarse realmente de una entrada de la literatura latinoamericana en el mundo, de su articulación orgánica con la literatura universal.<sup>255</sup>

Si bien la revolución literaria en Hispanoamérica está situada en la década de los cuarenta, la internacionalización de la literatura latinoamericana se da en la década de los sesenta a partir de algunos acontecimientos que inician en el momento en que Mario Vargas Llosa gana el Premio Biblioteca Breve por la novela *La ciudad y los perros* (1963), la crítica española dirige su atención a la producción literaria hecha en Latinoamérica:

A partir de *La ciudad y los perros*, como resultado del interés y el apoyo editorial que inusitadamente suscita en España, la producción narrativa continental de varios lustros queda sujeta a un periodo de selección que “rescata” los materiales novelescos confinados en sus respectivos estrechos espacios locales, para introducirlos a continuación dentro de un circuito que, paradójicamente, parte de Hispanoamérica, llega a España y vuelve a Hispanoamérica, pero esta vez con la prestigiosa carga adicional del espaldarazo recibido desde “fuera”. En virtud de este proceso, tal y como ocurriría con la importación de cualquier otro artículo de uso y consumo –llámese neumáticos, electrodomésticos o perfumes–, los países hispanoamericanos reciben reunidos, desde el exterior, los libros que hasta entonces producían, de forma separada e incomunicada, los creadores de los territorios vecinos; del mismo modo, por la misma lógica del mercado, los productores de la nación receptora tienen la garantía de que sus obras, junto con las del resto, pueden ser adquiridas en las librerías extraterritoriales, consultadas en las bibliotecas que escapan a la jurisdicción nacional, pero no a la continental.<sup>256</sup>

Este premio después será otorgado a Carlos Fuentes y a Guillermo Cabrera Infante. Uno de los factores que más sorprendieron de las novelas del *Boom* fue la coincidencia entre la calidad literaria y las ventas de los libros junto con la entrada de los escritores latinoamericanos al marketing editorial, la función de los agentes literarios, eso que hemos analizado como la entrada al mundo global y a la comercialización de la literatura a través de la edición. El gran acierto es que estos

---

<sup>255</sup> FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, *Para una teoría de la literatura latinoamericana*, México: Nuestro tiempo, 1977, p. 228.

<sup>256</sup> CURIEL Rivera, Adrián. *Novela española y boom hispanoamericano*. México: UNAM, 2006, p. 263.

escritores ofrecieron libros que se inscribieron en la historia de la literatura gracias a la internacionalización pero debido a su calidad novelística.

Fue durante la década de los cuarenta cuando se desarrolla la novela moderna, la mayoría de los teóricos sitúan entre los cuarenta y los sesenta la época de transición que hizo posible la existencia del *Boom* literario y la publicación de las obras de los cuatro autores más representativos: Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa. Desde la publicación de *Al filo del agua* en 1947 a *La región más transparente* de 1958 se observa una evolución en la novela no sólo en la técnica sino también en los temas que desentrañan la estructura narrativa, los espacios y la manera de abordar el contexto cultural; y por supuesto, *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo que cierra magistralmente la temática de la revolución, con una novela excepcional inscrita en la literatura universal y con una influencia fundamental para la literatura mexicana posterior: “*Pedro Páramo* es una obra que nos permite de verdad, y no de mentiras, ser modernos, porque nos impone la obligación de reimaginar el pasado, re-inventar el mundo, desearlo, nombrarlo, inventarlo y recrearlo una y otra vez.”<sup>257</sup> Tal como afirma Carlos Fuentes, *Pedro Páramo* inscribe las novelas mexicanas en una modernidad antes no experimentada aunque no fue reconocida por la crítica internacional sino hasta después de que se desató el *Boom*.

El cambio del espacio pueblerino de *Al filo del agua* (1947) al espacio capitalino de *La región más transparente* (1958) refleja el cambio en la imagen de la nación mexicana en una sola década. A pesar de la hegemonía ejercida por la misma capital sobre el Imperio azteca, el virreinato de la Nueva España y el México independiente, la imagen literaria de México, entre 1910 y 1958, era la de una nación fuerte sabor provinciano y rural, en la cual el campesino y el pueblerino eran los prototipos nacionales. Carlos Fuentes fue el primer novelista mexicano que proyectó la imagen de México modernizado y urbanizado, con todas sus contradicciones.<sup>258</sup>

---

<sup>257</sup> FUENTES, Carlos, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, México: Fondo de cultura económica, 1990, p. 172. (Colección Tierra adentro).

<sup>258</sup> MENTON, Seymour, *Caminata por la narrativa latinoamericana*, México: Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 25-26 (Colección: Tierra firme).

Del retrato provinciano al urbano, de una descripción de la localidad a un espacio más cosmopolita es sólo algunos de los elementos temáticos que evolucionaron en la novela latinoamericana. Es esencial la influencia de Borges que en 1942 publica *El jardín de senderos que se bifurcan* y que marcó un inminente cambio en las concepciones literarias de América Latina: la explicación de la realidad queda puesta en duda por Borges, Dios se vuelve un recurso formal mientras que el ser humano resulta tan misterioso que puede caer en el absurdo. La frase: “Dios es la mejor invención de la literatura fantástica” se convirtió en germen de sus cuentos:

Borges contempla la realidad como si fuera un extraño y a veces aterrador rompecabezas, que, sin embargo, podría quizás contener indicios de posibles explicaciones, aunque fuesen de un tipo que nuestra mente está condicionada a resistir. Lo que mantiene el equilibrio de muchos cuentos es el humorismo. Pero no es el “bufo-trágico” de Unamuno, el humorismo nacido del sufrimiento espiritual, sino la expresión de la conciencia serena y casi juguetona que tiene Borges del absurdo como parte integral de la condición humana.<sup>259</sup>

La incidencia de la obra borgiana cambió el rumbo de la literatura latinoamericana. Hay un proceso de renovación en los textos de Borges que introducen tanto elementos fantásticos como humorísticos y que marcan la línea de la creación literaria en los años posteriores. Si bien Borges no escribió novelas, sus textos conquistan al público internacional y abren una puerta en la narrativa latinoamericana: “Con Borges la narrativa de América Latina alcanza su madurez; de Tlön sale el camino que llevará a Comala y a Macondo.”<sup>260</sup>

Fue también un factor imprescindible para la difusión de un concepto de unidad en la literatura latinoamericana la participación activa de algunos escritores, que permitía a la crítica extranjera entender mejor el fenómeno que se estaba suscitando. En *La República mundial de las letras*, Casanova reconoce la labor de Alejo Carpentier, no

---

<sup>259</sup> SHAW, Donald, L., *Nueva Narrativa Hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, op. cit., p. 38.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 44.

sólo como escritor sino como propagador de un proyecto humanista que ayudó a la constitución del fondo literario Latinoamericano en una dimensión internacional:

Alejo Carpentier fue al mismo tiempo el animador, el promotor y el artífice de la constitución de un fondo literario y artístico latinoamericano, y acabó convirtiéndose en uno de los más grandes novelistas del continente. Con esa lucidez propia de los intelectuales desgarrados entre dos culturas, deja clara constancia del sojuzgamiento total de Latinoamérica. Fundador de una autonomía decisiva, su manifiesto señala la apertura de una nueva zona literaria. Setenta años después, sabemos que esta revolución cultural ha culminado realmente, que el texto de Carpentier era una *self-fulfilling prophecy* que propiciaba la llegada —cuyo anuncio ya estaba formulado— de una literatura legitimada y reconocida en todo el mundo, coronada por cuatro premios Nobel, y que ha conquistado una verdadera autonomía estética en la medida en que se ha constituido en torno de una estilística común a todo un grupo de escritores.<sup>261</sup>

Carpentier, en primer lugar, es uno de los autores más reconocidos de novela histórica, se interesa por la libertad política aun cuando sus novelas no son totalmente políticas sino concibe que la novela debe encarnar una épica. El escritor cubano plantea que en Latinoamérica conviven varios tiempos simultáneamente ya que la historia no puede apreciarse como algo lineal sino como algo mucho más complejo: “Las construcciones narrativas de Alejo Carpentier, sus usos de la simultaneidad de planos, junto con su fusión de lenguajes en tiempos y espacios múltiples, ofreciendo oportunidad de espacio a los lectores, sin parte indisoluble de la transitoria universalidad que estamos viviendo.”<sup>262</sup> En sus novelas aparece el conflicto entre el esquema europeo y la realidad caótica que presenta más dificultades de ser racionalizada. Mostrar la influencia que ejerce la mezcla de culturas es uno de sus objetivos novelísticos, al igual que profundizar sobre la interpretación de la historia para alcanzar elementos universales.

Mientras las obras de Carpentier se sitúan en países identificados o reconocibles, la acción de *El recurso del método* se desarrolla principalmente en la república sintética de Hispanoamérica. Al parodiar la dictadura hispanoamericana arquetípica, Carpentier

---

<sup>261</sup> CASANOVA, Pascale, *La República mundial de las Letras*, op. cit., p. 304.

<sup>262</sup> FUENTES, Carlos, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, op. cit., p. 145.

incorpora su obra en el subgénero constituido por *Nostramo* (1904), de Joseph Conrad; *Le dictateur* (1926), de Francis de Moimandre; *Tirano Banderas* (1926), de Ramón Del Valle-Inclán, y otras muchas.<sup>263</sup>

El lenguaje es un elemento fundamental para Carpentier, tal como señala Fernández Retamar, que analiza la teoría del novelista tal como lo concibe el autor cubano: el escritor debe escribir su realidad con un lenguaje que denominó “barroco”, pues es la única manera en que el entorno latinoamericano puede ser descrito ante los ojos del mundo:

Carpentier propone realizarlo para la América Latina toda con referencia al lector universal. Pero si el lenguaje tiene obligadamente esa riqueza (nacida de su función informativa, no de una autónoma y enfermiza cariocinesis), el énfasis está decididamente puesto en la peculiaridad de aquella realidad, mostrada en la extrañeza que le da su articulación, y al mismo tiempo su desfase, con el mundo llamado “desarrollado” a este hecho, en fructuosa polémica con el surrealismo, Carpentier lo ha llamado “lo real maravilloso”.<sup>264</sup>

Además de la historia y los tiempos lineales, Carpentier abarca también en su proyecto novelístico el surrealismo en América: lo insólito es cotidiano en la realidad Latinoamericana, es decir, para Carpentier la maravilla está en que en América no hace falta imaginar la realidad: los elementos cotidianos de una cultura distinta, más compleja que la mentalidad racional europea hacen de América una crónica de lo real maravilloso:

Lo real-maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente y dejaron apellidos aún llevados: desde los buscadores de la Fuente de la Eterna Juventud, de la áurea ciudad de Manoa, hasta ciertos rebeldes de la primera hora o ciertos héroes modernos de nuestras guerras de independencia de tan mitológica traza como la coronela Juana de Azurduy.<sup>265</sup>

En América Latina es posible apropiarse de las tradiciones basadas en cosmogonías, mitos y leyendas que no existen en el pasado europeo, además de que la naturaleza existente en América es tan vasta que constituye una realidad mientras que

---

<sup>263</sup> MENTON, Seymour, *Caminata por la narrativa latinoamericana*, op. cit., pp. 37.

<sup>264</sup> FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, *Para una teoría de la literatura latinoamericana*, op. cit., pp. 231-232.

<sup>265</sup> CARPENTIER, Alejo, *Obras completas: El reino de este mundo, Los pasos perdidos*, México: Siglo XXI editores, 1983, p. 16.



en otros lados del mundo estos paisajes sólo pueden ser parte del imaginario: “Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías.”<sup>266</sup> Surge entonces lo real maravilloso resultado de que la realidad americana se presenta como fruto de lo inesperado de la armonía entre lo fantástico y lo real.

Esta manera de concebir la literatura Latinoamericana le permitió en esos años adquirir autonomía, tal como nos señala Pascale Casanova: “El éxito de esta reappropriación tiene su principio en una “distracción” inicial de recursos que habilitó a los escritores para entrar en la competición y liberarse de la sumisión estética acumulando paulatinamente, a lo largo de generaciones sucesivas, el capital literario capaz de emancipar a esta nueva literatura.”<sup>267</sup> El hecho de crear un concepto específico para la literatura hecha en América Latina contribuyó a la internacionalización y a que hubiera una unidad conceptual:

Es bueno leer a Carpentier recordando que con él nuestra novela entró al mundo de la cultura contemporánea sin renunciar a ningún derecho propio, pero tampoco ancilarmente, sino colaborando con plenitud en la creación de la cultura contemporánea —moderna y antigua, cultura de muchos tiempos, entre otras cosas, gracias a novelas como las de Carpentier.[...] Si había retraso cultural, no fue colmado mediante declaraciones de amor a Francia, odio a España o filiaciones con uno u otro bando de la Guerra Fría, sino de la única manera positiva: creando obras de arte de validez internacional.<sup>268</sup>

De esta manera, Carpentier define la tarea del escritor: desentrañar los elementos de la praxis circundante, hablar de contextos raciales, económicos, pero combinado con la magia, la mitología como parte de la cultura Latinoamericana:

---

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>267</sup> CASANOVA, Pascale, *La República mundial de las Letras*, op. cit., p. 304.

<sup>268</sup> FUENTES, Carlos, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, op. cit., pp. 144-145.

Concebido y pensado a posteriori como acto creador de fundación cultural y de independencia intelectual, el “realismo mágico” fue un golpe de genio y un golpe de fuerza. El advenimiento de un grupo estéticamente coherente, a fines de los años 60, impuso a las instituciones críticas internacionales la idea de una auténtica unidad literaria a escala de un continente, hasta entonces desconocida en los centros de decisión. El Premio Nobel concedido a Gabriel García Márquez en 1982 no hizo sino confirmar este reconocimiento unánime, ya esbozado por la consagración de Miguel Ángel Asturias algunos decenios antes (premio Nobel en 1967).<sup>269</sup>

Por tanto, en las novelas de Alejo Carpentier como *Viaje a la semilla* o *Los pasos perdidos* que, de acuerdo con Schulman, se reflejan las dicotomías culturales ocurridas en América Latina, si bien se trata de un viaje imaginario, la reflexión de Carpentier va más allá de la historia de ficción, los autores del *Boom* se interesan por la realidad política e histórica del continente:

La temática del tiempo en la narrativa contemporánea, y, sobre todo, su movimiento inverso como en *Viaje a la semilla* y *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier, son un reflejo del dilema cultural hispanoamericano. Pero en la formación de un sentimiento de angustia y su imagen en la realidad novelística contemporánea, no sólo son relevantes los problemas de oriundez urbana, sino aquellos producidos por la frustración de cuatrocientos años de sociedad jerarquizada, por el caos, la anarquía, los golpes de Estado; problemas recurrentes si no ingénitos de la civilización americana. A estos factores sociales que contribuyen a un estado de zozobra y desvelo, hay que agregar la rebeldía personal frente a las restricciones morales de la Iglesia. Por lo tanto, en la nueva novela hispanoamericana los problemas son rurales (v. gr. *El día señalado*, *Al filo del agua*, *Pedro Páramo*) y urbanos (*El túnel*, *La ciudad y los perros*, *La región más transparente*).<sup>270</sup>

Schulman señala la importancia de entender que en las naciones latinoamericanas reinaba el caos político que va de una sociedad jerarquizada, a lo anárquico, las dictaduras, la desigualdad, la ideología de la época y que en literatura tienen diversas formas de expresión, sigue estando presente lo rural, *Pedro Páramo*, pero también lo urbano, *La ciudad y los perros*, *La región más transparente*. Lo que hay es una intensa necesidad de encontrar estructuras innovadoras que no incluyen la visión optimista de la novela del pasado:

---

<sup>269</sup> CASANOVA, Pascale, *La República mundial de las Letras*, op. cit., p. 305.

<sup>270</sup> SCHULMAN, Iván A. (et. al.), *Coloquio sobre la novela hispanoamericana*, op. cit., p. 25.

Hay entre los nuevos novelistas una búsqueda de opciones, de alternativas capaces de resolver el enigma moderno de una civilización, trastornada, revuelta perturbada. Pero, desgraciadamente, las resoluciones definitivas escasean, y, en muchos casos, el novelista parece reacio frente a ellas, limitándose al placer estético de la búsqueda misma y su efecto apremiante sobre los personajes de la obra. En consecuencia, la visión existencial de la nueva novela no es, en general, la optimista de la novela criollista. Es más bien un sombrío y mortificante cuadro de la futilidad del esfuerzo humano, una especie de *huis clos* sartreano, un sentido circular de haber vivido la misma experiencia previamente y con idéntico fracaso.<sup>271</sup>

Se crea una idea que incide en la perspectiva con la que Europa evalúa a Latinoamérica y a su literatura. Desde que Miguel Ángel Asturias —autor perteneciente a la literatura clasificada bajo el nombre de realismo mágico y también a la reivindicación indigenista de la identidad Latinoamericana, debido a que la vida de Asturias estuvo marcada por la dictadura que hace que el personaje de su novela se convierta en una especie de arquetipo del dictador en América Latina que tanto éxito tuvo en esa época— y su novela del dictador, fueron acogidas por el público lector europeo bajo la categoría del exotismo, obras que lograban llevar rasgos distintivos de sus propias naciones pero con un elemento que las hacía universales.

¿Qué había cambiado? No sólo la temática sino la forma de contarla relacionada con un cambio en el contexto cultural: la ideología a nivel mundial experimenta cambios, la angustia existencia, el caos social, la apertura sexual inspiran a los autores latinoamericanos en una búsqueda formal que acompañe esta nueva perspectiva vital, con lo cual, las expresiones del pasado no corresponden con su mundo contemporáneo.

En una sociedad en que el destino del hombre no puede medirse en términos objetivos o esquemáticos, como en la que vio el nacimiento de la novela criolla, y, en una época en que la angustia individual es sintomática y simbólica de una sociedad agónica, las nuevas e innovadoras técnicas narrativas son casi imprescindibles. Los novelistas contemporáneos, conscientes del caos alrededor suyo, víctimas ellos mismos de la conturbación y de la soledad universales (sufrimiento que según Octavio Paz los

---

<sup>271</sup> *Ibid.*, pp. 29-30.

hermana), persiguen la manera de concretizar nuevas emociones o de expresar su total ausencia, y, por lo tanto, encuentran inservibles los antiguos moldes.<sup>272</sup>

El fenómeno *Boom*, entonces, alcanza su plenitud en la década de los sesenta y setenta donde los símbolos se invierten o se *recodifican*. Y no sólo se trata de un giro en los temas sino de todas las reflexiones acerca de la literatura misma, del uso del lenguaje, de la apuesta por crear macrocosmos, universos novelísticos independientes cuyas instrucciones de uso requirieran de una aventura para el lector, un descubrimiento interior y una referencialidad al exterior. “Con el fin de reemplazarlos introducen el monólogo interior, el flujo psíquico, patrones espaciales y temporales desconectados, narraciones fragmentarias, técnicas objetivistas, al estilo de Robbe-Grillet, y el empleo de valores mitológicos indígenas como en *Hombres de maíz*, de Miguel Ángel Asturias, o griegos, como en *Los pasos perdidos* de Carpentier.”<sup>273</sup> La técnica literaria se revoluciona introduciendo elementos estructurales con los que antes no se experimentaba, inspirados por escritores extranjeros cuyo conocimiento por parte de los autores latinoamericanos constituyó otro factor fundamental para que sucediera el *Boom* en América Latina: “Por tanto, se puede afirmar que otro factor importante en el despegue del Boom fue la influencia de obras innovadoras en inglés, francés y alemán. Sabemos que Borges iba traduciendo a Virginia Wolf y Kafka; Irby ha documentado la huella de Faulkner en Onetti, Rulfo y otros; Sastre y Camus influyeron en Sábato y Joyce en Cortázar y muchísimos otros.”<sup>274</sup> Los autores del *Boom* no niegan su conocimiento de autores como Kafka, Joyce, Camus, sino al contrario, se dejan influenciar apropiándose de la técnica y convirtiéndola en algo propio:

---

<sup>272</sup> *Ibid.*, pp. 25-26.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>274</sup> SHAW, Donald, L., *Nueva Narrativa Hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, op. cit., p. 18.

En las obras más auténticas de nuestra literatura, el lector extranjero familiarizado ya con las realizaciones occidentales no encuentra, pues, un manso pleonasmo de ellas; pero tampoco un mensaje cuya descodificación se le haga excesivamente ardua. Ambos hechos han contribuido a la propagación de obras que, por otra parte, según es corriente en situaciones similares, contribuyen también a ensanchar la noción misma de *literatura*, a redefinir sus géneros.<sup>275</sup>

De tal modo que el *Boom* se gesta en estas generaciones de escritores que no se sentían identificados con la literatura nacional, y se dejaban influir por otras formas del arte como la poesía y la pintura, por el cine que tanto impacto causaba en ellos, y por la literatura de otros países, la admiración por escritores extranjeros los hacía reflexionar sobre otras opciones formales de abordar las temáticas que les interesaban:

Éramos huérfanos: pero esta orfandad, esta posición de rechazo a lo forzosamente «nuestro» en que nos pusieron los novelistas que nos precedieron, produjo en nosotros un vacío, una sensación de no tener nada excitante dentro de la novelística propia, y no creo andar desacertado al opinar que mi generación de novelistas miró casi exclusivamente no sólo fuera de América Hispana, sino también más allá del idioma mismo, hacia los Estados Unidos, hacia los países sajones, hacia Francia e Italia, en busca de alimentos, abriéndonos, dejándonos contaminar por todas las «impurezas» que venían de fuera: cosmopolitas, esnobs, extranjerizantes, estetizantes, los nuevos novelistas tomaron el aspecto de traidores ante los ingenuos ojos de entonces.<sup>276</sup>

Sin duda, la influencia de escritores como Joyce, Kafka, Faulkner resulta un elemento fundamental para el despegue del *Boom* así como Borges y Carpentier en sus concepciones sobre la literatura. Además de estos factores, hay tres esenciales que por su extensión e importancia merecen una explicación por separado. En primer lugar, está la renovación estética que hemos apenas esbozado en Borges; en segundo lugar, el contexto histórico, tanto internacional, como dentro de las naciones latinoamericanas que resultaron decisivos para el auge de una literatura desarrollada en América Latina y un interés europeo; y en tercer lugar, las nuevas condiciones de mercado que son las que propician la internacionalización de la literatura latinoamericana a través de agentes

---

<sup>275</sup> FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, *Para una teoría de la literatura latinoamericana*, op. cit., p. 230.

<sup>276</sup> DONOSO, José, *Historia personal del «Boom»*, op. cit., pp. 28-29.

literarios, traducciones, regalías, razón por la cual el *Boom* es el antecedente hispanoamericano de la literatura global.

#### A. Contexto histórico

Las condiciones para que el *Boom* lograra ser un fenómeno internacional fue por un lado, la renovación estética; y por otro, el contexto histórico sociopolítico de España y América marcado por la dictadura franquista en España, la cesura que se ejerce sobre muchas obras literarias y la tendencia de los escritores españoles al estilo del realismo documental (muy natural a los años posteriores a la guerra civil).

Otra fecha de indudable importancia fue 1940. La caída de la República Española había condenado a muchos intelectuales españoles a la emigración, principalmente a México y a Argentina. Su arribo en aquellos países produjo un efecto estimulante en todo el ámbito de la cultura hispanoamericana. Poco después, la Segunda Guerra Mundial puso fin, durante varios años, a la producción de libros y revistas europeos que habían dominado hasta entonces un vasto sector del mercado hispanoamericano. Los países del subdesarrollo tuvieron que echar mano de sus propios recursos. Nacieron nuevas revistas, nuevas editoriales y nuevas instituciones culturales.<sup>277</sup>

En América Latina, a la par de muchos regímenes autoritarios, el acontecimiento cumbre es la Revolución Cubana, primero porque tiene un espíritu latinoamericanista muy claramente ejemplificado en la figura del Che Guevara y segundo porque casi todos los escritores de esta época tienden al modelo de escritor comprometido y a ese papel que no es sólo de escritor sino de intelectual público.

Los autores latinoamericanos fuera de las fronteras nacionales mostraron una unidad ideológica, al menos en una época concreta. Los autores de esta generación estaban vinculados, comprometidos con la situación política de su tiempo. Las grandes utopías apenas vislumbraban su triunfo, era posible creer en una sociedad más igualitaria. Fue la Revolución Cubana un suceso que marcó a los escritores del *Boom*, el

---

<sup>277</sup> SHAW, Donald, L., *Nueva Narrativa Hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, op. cit., pp. 17-18.

triunfo del régimen comunista en un país de América Latina, la figura del Che Guevara, el héroe, el revolucionario lleno de ideales, la idea bolivariana consumada: todos se sentían latinoamericanos:

Creo que esta fe y unanimidad política —o casi unanimidad— fue entonces, y siguió siendo, hasta que estalló el asunto Padilla en 1971, uno de los grandes factores de la internacionalización de la novela hispanoamericana, unificando miras y metas, proporcionando una figura ideológica de la cual se podía estar más o menos, cerca, y dando por un tiempo la sensación de coherencia continental.<sup>278</sup>

Esa idea de conformidad entre los escritores contribuyó a la internacionalización de la novela Latinoamericana, a ese auge fuera del continente, al interés de los europeos por leer las novelas publicadas del otro lado del Atlántico. Unanimidad que no se prolongó demasiado, la decepción por el caso Padilla dividió a los intelectuales y artistas de la época: “Creo que si en algo tuvo unidad casi completa el *boom* — aceptando la variedad de matices—, fue en la fe primera en la causa de la Revolución Cubana; creo que la desilusión producida por el caso Padilla la desbarató, y desbarató la unidad del *boom*.”<sup>279</sup> En 1968, Heriberto Padilla (1932-2000), poeta cubano, ganó el premio otorgado por el Sindicato de Escritores Cubanos por su libro *Fuera de juego*, cuyo contenido sostenía una actitud crítica acerca del sistema político instaurado en su país, pero el gobierno lo calificó de “contrarrevolucionario”. A partir de ese momento, el gobierno comenzó a instigarle hasta su detención en 1971 obligándole a retractarse de su ideología públicamente. Los intelectuales indignados decidieron hacer pública, también, su objeción hacía los métodos utilizados por el régimen castrista que recordaban los procedimientos estalinistas en la antigua URSS. Este hecho dividió ideológicamente las posturas políticas, algunos artistas e intelectuales sólo condenaron este hecho, mientras que otros, definitivamente rompieron relaciones con Cuba, a pesar de que sus convicciones ideológicas seguían siendo de izquierda. En este sentido y tal

---

<sup>278</sup> DONOSO, José, *Historia personal del «Boom»*, op. cit., p. 60.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 61.

como señala Pascale Casanova, la política incide con la literatura en primer lugar, por la lengua y la relación intrínseca entre ambas, pero también en contenidos y en procedimientos del mundo editorial que sacan del contexto ventajas para promocionar la literatura. En el inicio, fue beneficioso que se mostrara la unidad ideológica de los escritores latinoamericanos al margen de un marco revolucionario, aun cuando fue también este acontecimiento el que los separó ideológicamente.

#### B. Innovación estética

Los cánones estéticos para medir los parámetros literarios no son estáticos. A lo largo de la historia de la literatura se han ido modificando los criterios literarios de acuerdo al contexto sociocultural en el que habitan escritores que van proponiendo nuevas maneras de hacer literatura. En el caso del *Boom*, los escritores colocaron en el panorama internacional y en el mercado editorial obras que innovaron estéticamente y cambiaron la percepción de lo que se exigía a los escritores latinoamericanos. Al traspasar las fronteras nacionales se dejaron influir entre ellos y se concibieron por primera vez como una entidad, literatura latinoamericana, principalmente porque así fue entendida desde Europa.

Carlos Fuentes, uno de los autores del *Boom* hispanoamericano habla sobre la novela en Hispanoamérica cuya revolución radica, según su análisis, en una renovación del lenguaje: “La nueva novela hispanoamericana se presenta como una nueva fundación del lenguaje contra los prolongamientos calcificados de nuestra falsa y feudal fundación de origen y su lenguaje igualmente falso y anacrónico.”<sup>280</sup> De los siglos de dominación española en América Latina, de la imposibilidad de expresarse libremente,

---

<sup>280</sup> FUENTES, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, op. cit., p. 31.



Fuentes considera que la nueva novela hispanoamericana encuentra en su estructura la voz propia que necesitaba Latinoamérica:

Continente de textos sagrados, Latinoamérica se siente urgida de una profanación que dé voz a cuatro siglos de lenguaje secuestrado, marginal, desconocido. Esta resurrección del lenguaje perdido exige una diversidad de exploraciones verbales que, hoy por hoy, es uno de los signos de salud de la novela latinoamericana. El torrente verbal indiscriminado (pero dominado por una inteligencia total) de Lezama Lima en *Paradiso* es, con *Rayuela* de Cortázar, el ejemplo máximo de esta apertura al discurso.<sup>281</sup>

Para Fuentes la gran innovación novelística se da a través del lenguaje, de la experimentación formal heredada del modernismo pero, sobre todo, la herencia borgiana es quien les permite a los novelistas del *Boom* la entrada a la novela moderna, pues en la carencia de un lenguaje propio, el escritor argentino se da a la tarea de construirlo:

Esta prosa deslumbrante, tan fría que quema los labios, es la primera que nos relaciona (*relative*: pariente, prosa de vecindad y parto también), que nos saca de nuestras casillas, que nos arroja al mundo y que, al relativizarnos, no nos disminuye, sino que nos constituye. Pues el sentido final de la prosa de Borges —sin la cual no habría, simplemente, moderna novela hispanoamericana— es atestiguar, primero, que Latinoamericana carece de lenguaje y, por ende, que debe constituirlo.<sup>282</sup>

Tal como habíamos mencionado, Borges introduce nuevos elementos en la narrativa que renuevan la escritura en Latinoamérica y permiten el desarrollo del lenguaje en la novela: la supresión del tiempo lineal, lo insólito y lo fantástico, el humor, obteniendo resultados innovadores a los ojos del medio literario: “Nuestra literatura es verdaderamente revolucionaria en cuanto le niega al orden establecido el léxico que éste quisiera y le opone el lenguaje de la alarma, la renovación, el desorden y el humor. El lenguaje, en suma, de la antigüedad: de la pluralidad de significados, de la constelación de alusiones: de la apertura.”<sup>283</sup> De esta manera, la novela se convierte para el fenómeno del *Boom* en el género literario predominante pero sin excluir los cuentos

---

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 32.

puesto que reconocen a Borges como el padre literario de los escritores de la Nueva Novela Hispanoamericana dado que fue él quien, en primera instancia, visualizó otro horizonte en la literatura donde, como hemos visto, la ironía sustituye lo convencional y la revolución del espacio temporal desdibuja cualquier tipo de frontera: “Todo esto es lo que he llamado, en otra parte, la constitución borgiana: confusión de todos los géneros, rescate de todas las tradiciones, creando un terreno nuevo sobre el cual pueden levantarse la ironía, el humor, el juego, pero también una profunda revolución que equipara la libertad con la imaginación, y con ambas constituye un nuevo lenguaje”.<sup>284</sup> Esta herencia se refleja en la creación de libros totales, los que aspiran desde su concepción a la trascendencia, los que cuestionan al lector, los que no se consumen con una lectura porque siempre es posible descubrir en ellos nuevos significados: “Cada libro es un ente inagotable y cambiante simplemente porque, constantemente, es leído. El libro es un espejo que refleja el rostro del lector. El tiempo de la escritura puede ser finito y crear, sin embargo, una obra total, absoluta: pero el tiempo de la lectura, siento infinito, crea cada vez que es leída una obra parcial, relativa.”<sup>285</sup> Fuentes hace referencia a la relatividad en la literatura: una obra aporta a cada lector algo distinto e indiferente al contexto, mientras que el tiempo de la literatura difiere del tiempo natural y los escritores se vuelven contemporáneos del lector, le “comparten” el texto y dejan en él una nueva perspectiva.

Quando Pierre Menard se dispone a escribir el *Quijote*, nos está diciendo que cada escritor se crea sus propios antepasados. En literatura, una ley fundamental de la física y de la lógica es constantemente violada: la causa sigue al efecto. El tiempo literario es reversible, porque, en cada momento, la totalidad de la literatura nos está siendo ofrecida a los lectores: al leerlo, nosotros nos convertimos en la causa de Cervantes; pero a través de nosotros, los lectores, Cervantes (y Borges) se vuelven nuestros contemporáneos —

---

<sup>284</sup> FUENTES, Carlos, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, op. cit., p. 21.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 39.

pero también contemporáneos entre sí—. Pierre Menard es el autor de *Don Quijote* porque cada lector es el autor de lo que lee.<sup>286</sup>

Un legado literario borgiano que le permite explícitamente al lector formar parte activa a través del acto mismo de la lectura y que incita al escritor a crear textos que dejen cuestiones abiertas más que respuestas concretas. “Y una novela es una obra contradictoria y ambigua: es la portadora de la noticia de que en verdad no sabemos quiénes somos, de dónde venimos o cuál es nuestro lugar en el mundo. Es la mensajera de la libertad al precio de la inseguridad.”<sup>287</sup> Carlos Fuentes analiza y retrata las poéticas de los escritores que junto con él, conformaron el *Boom*, destaca en la obra de Carpentier la búsqueda utópica que marca la evolución del narrador y que como sabemos es una de las razones fundamentales para que se conformara una unidad conceptual en la literatura latinoamericana y por consiguiente, fuera más sencilla su apropiación dentro del continente americano y en el extranjero y en *Pedro Páramo* que evoca lo rural pero a través de una narración construida por los muertos:

La naturaleza, vasta e hiperbólica, del Nuevo Mundo, está presente en las obras de todos estos autores, pero en las novelas de Carpentier se enfatiza la búsqueda de una Utopía temporal, descubierta a medida que el narrador avanza en el espacio, buscando el manantial de la música, de la palabra y de la vida. Rulfo, en cambio, nos habla desde la otra orilla de la naturaleza. *Pedro Páramo* ocurre en un camposanto rural y desde él sólo escuchamos los murmullos de los muertos: sus memorias se convierten en nuestra única historia.<sup>288</sup>

La historia de las naciones hispanoamericanas contiene una concepción del mundo muy particular, desde la geografía espectacular hasta el modo de vida, pero al contrario de la novela costumbrista, los autores del *Boom* se alejan del retrato mimético y transforman la realidad desde el imaginario construido por el proyecto literario de cada escritor. Para Fuentes, García Márquez logra sintetizar en su novela *Cien años de*

---

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 18.

*soledad* el asombro de los primeros occidentales al pisar el continente americano con la ironía del hombre americano, síntesis de la fusión cultural:

Con *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, lo que sucedió fue que el vasto espacio natural del Nuevo Mundo fue finalmente conquistado por un tiempo humano, es decir, imaginativo, igualmente vasto. García Márquez logra combinar el asombro de los primeros descubridores con la ironía de los últimos: nosotros mismos. La maravilla de esta gran novela es que hace presentes los tiempos personales e históricos de la América india, negra y española, en el espacio intemporal del inmenso continente. Nos hace darnos cuenta del hambre que nuestro inmenso espacio sigue teniendo de historia. Pero esa historia, cuando se manifiesta, lo hace con una fuerza épica que avasalla y sojuzga a la naturaleza y a los hombres. Entre la naturaleza y la historia, García Márquez fabrica la respuesta del mito, de la narración, del arte. Al recordarlo todo, García Márquez lo desea todo. La condición es escribirlo todo para obtener algo: la parcela de realidad que nos corresponde vivir.<sup>289</sup>

Novelas totales creadas como micro-universos donde se dibujan los grandes temas de la humanidad, donde el tiempo y el espacio cobran una concepción propia y el lenguaje es manipulable en manos de los creadores. Y, tal como describe Fuentes, si en García Márquez el mito y la fuerza épica son fundamentales para la estructura de la novela, en Cortázar los mitos contemporáneos son los que cuestionan al ser humano en todas sus dimensiones: “Cortázar se propone dotar a nuestra conflictiva modernidad, más que de un lenguaje, de un contralenguaje, inventado por la colaboración entre el escritor y el lector, para colmar todas las lagunas e insuficiencias de los lenguajes parciales, agotados, mentirosos”.<sup>290</sup> *Rayuela*, una novela que influyó considerablemente en las generaciones inmediatamente posteriores, un texto que teoriza sobre sí mismo dentro de la narración llevando al extremo la metaficción, e involucrando al lector a través de una propuesta de lectura elaborada por el autor, aunque permitiendo la libertad de leer cronológicamente. Julio Cortázar inventa a un autor, Morelli, que define el proceso de creación y la teoría de la novela, que es *Rayuela* atrapando al lector en un mundo circular absolutamente ficticio:

---

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 19.

En *Rayuela*, Cortázar efectivamente plantea ideas acerca de la teoría de la novela a través de su autor inventado, Morelli. Estas observaciones aparecen en los “Capítulos prescindibles”; por lo tanto, llegan a ser funcionales cuando el lector está en el acto de realizar la lectura de acuerdo con las indicaciones del autor. Las ideas de Morelli apuntan hacia la negación de los procedimientos aceptados y racionales, reafirmando el derecho que tiene el novelista para hacer de la experiencia de la narración un asunto de la invención absoluta.<sup>291</sup>

La novela, según Carlos Fuentes, es ambigua por naturaleza pues en ella se muestran verdades de la condición humana que en última instancia revelan interrogantes acerca de la imposibilidad de conocernos a nosotros mismos. El énfasis en el mito como búsqueda de lo universal, tal como afirmaba Carlos Fuentes en su definición de la literatura apreciada como una suma entre el lenguaje, la escritura y el mito, un deseo de expresar la universalidad que no implique la evasión de la realidad histórica y social. Esto se traduce en una riqueza del lenguaje donde predomina, sobre todo en los años setenta, la representación dialógica de la ideología del momento histórico-social, inclusive textos que se autocritican deviniendo un universo autónomo. “Hija de la fe en el progreso y el futuro, la novela siente que su función se degrada si no es capaz de criticar su propia ideología y que para hacerlo, necesita las armas el mito y la tragedia.”<sup>292</sup> La novela concebida por Carlos Fuentes es aquella que analiza y desentraña la problemática de su tiempo, que sirva de reflexión, para que el escritor la modifique, la manipule, la rehaga, la invente, ofreciendo una nueva perspectiva para abordar una temática determinada:

Para mí, la novela es un cruce de caminos del destino individual y del destino colectivo expresado en el lenguaje. La novela es una reintroducción del hombre en la historia y del sujeto en su destino; así, es un instrumento para la libertad. No hay novela sin historia; pero la novela, si nos introduce en la historia, también nos permite buscar una salida de la historia a fin de ver la cara de la historia y ser, así, verdaderamente históricos. Estar inmersos en la historia, perdidos en la historia sin posibilidad de una salida para entender

---

<sup>291</sup> BRUSHWOOD, John, S. *La novela hispanoamericana del siglo XX*, op. cit., p. 260.

<sup>292</sup> FUENTES, Carlos, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, op. cit., p. 178.

la historia y *hacerla* mejor o simplemente *distinta*, es ser, simplemente, también, víctimas de la historia.<sup>293</sup>

La vía para construir la novela es el lenguaje que abre una gama de posibilidades en cuanto a experimentación para los novelistas del *Boom* debido a que, como analizamos en los antecedentes, la idea de retratar la realidad estaba separada de la búsqueda del lenguaje: “[...] la novela es género de géneros, el territorio más amplio de la literatura, el más dinámico, el palacio inacabado de la palabra, una construcción interminable.”<sup>294</sup> La extensión propia del género novelístico permite el desarrollo a fondo de tramas y personajes. La experimentación con el lenguaje, característica del *Boom*, desemboca en un barroquismo lingüístico con tendencia al exceso y a la preocupación por las estructuras, por prescindir de la linealidad del tiempo y fragmentar el discurso. Un discurso que se inclina por la pérdida del narrador omnisciente suplantado por narradores problemáticos, que ceden la voz al personaje consiguiendo efectos teatrales casi cinematográficos y que exploran la subjetividad del ser humano, se convirtieron en recursos literarios recurrentes para la exploración narrativa.

De manera que, la novela, lejos de ser un “artefacto” de simple entretenimiento es un vehículo que le sirve al individuo para cuestionarse a través de la vida de los personajes, el contexto, las ciudades cuyo sentido se encuentra inmerso en el universo de ficción: “Sólo la audiencia actual de cine, telenovelas y novelas “divertidas” o *light* ignora que está viendo o leyendo combinaciones de mitos antiquísimos.”<sup>295</sup> Para Carlos Fuentes el lenguaje es tan importante como la temática, lo que da como resultado grandes proyectos novelísticos que requieren un compromiso del lector para adentrarse en sus páginas, desentrañar mitos es comunicarse con un lenguaje universal.

---

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>294</sup> *Ibid.*, pp. 75-76.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 155.

Carlos Fuentes, además de ser un autor del *Boom* y haber contribuido a la internacionalización de la literatura latinoamericana, encarnaba en sí mismo la imagen de un intelectual, otra de las cualidades de los escritores del *Boom* que propició la percepción de la literatura latinoamericana como una unidad y facilitó su asimilación desde el extranjero. José Donoso hace alusión a *La región más transparente* como ese texto dedicado a la ciudad de México, con un referente de realidad pero transformado en ficción donde expone también una mirada introspectiva del ser humano, de sí mismo, causando un impacto sin precedentes para Donoso cuando lee por primera vez esta novela de Fuentes:

[...] la mirada de Carlos Fuentes se dirigía en *La región más transparente* hacia afuera, hacia la sociedad y sus problemas, hacia la historia y la antropología; pero por otro lado, en una aventura existencial del autor en busca de sí mismo, la mirada se vierte también hacia adentro, hacia el individuo que está mirando y escribiendo y a la vez haciendo la crítica de su propia mirada y de su propia escritura.<sup>296</sup>

Tanto la forma como las ideas reflejadas en los personajes, las descripciones, el contexto y los conceptos planteados en *La región más transparente* forman parte de una estructura intelectual que impresiona a José Donoso y que se convierte en una característica añadida a la novela del *Boom*. A través de su testimonio, el escritor chileno compara la visión de Fuentes expresamente erudita, con la novela chilena de aquellos años que criticaba la idea misma del intelectual confundiendo esta definición con la de “pretencioso”:

Pero el hecho de que el lirismo de Carlos Fuentes estuviera encaminado a una búsqueda, a una síntesis deseada pero nunca formulada, o más bien formulada de cien maneras contradictorias, significaba que en su novela lo intelectual tenía gran importancia. Y lo intelectual —equiparado en mi mundo literario con «frío», con «desdeñoso», con «aristocrático», pero jamás con «inteligente»— estaba tan vedado como el lirismo en la novela chilena de mi tiempo. Decir que había un componente intelectual de importancia en una novela era un anatema que permitía tildarla inmediatamente de pretenciosa. Y en

---

<sup>296</sup> DONOSO, José, *Historia personal del «Boom»*, op. cit., p. 52.

Chile, país pobre, orgulloso, igualitario, legalista, el peor pecado es parecer pretencioso, así como la mayor virtud es la sencillez.<sup>297</sup>

Esa confusión generada entre lo pretencioso y lo intelectual, de alguna manera — de acuerdo con Donoso—, condicionaba el material de creación literaria, la actitud e incluso el lenguaje seleccionado en las novelas chilenas de la época; mientras que el descubrimiento de la novela de Fuentes, le abre al escritor chileno una puerta que anuncia que un texto lírico, intelectual, un macrocosmos de ficción no tenía que ser clasificado como pretencioso:

Sin embargo, *La región más transparente*, que era lírica y además intelectual, no era pretenciosa, era más bien ambiciosa, lo que es muy distinto: no proponía el microcosmos de la aldea tolstoiana descrita por uno de sus habitantes, sino, al contrario, proponía una cosmovisión que abarcaba todas las clases sociales, el panorama mexicano en su presente y su pasado y sus mitos y sus luchas, su actualidad nacida de la pugna de lo español con lo indio, de lo mestizo con lo yanqui, del cura católico vestido de negro con los esplendorosos sacerdotes de las viejas religiones sangrientas, era la antropología y el conocimiento de la política de ayer y hoy examinando la supervivencia de las trescientas sesenta y cinco iglesias de Cholula construidas sobre trescientos sesenta y cinco santuarios aztecas, y sus relaciones con la música popular y con el colorido, las razas, las revoluciones, la agricultura, los héroes, los traidores...<sup>298</sup>

Donoso hace hincapié en cómo la síntesis de la novela de Carlos Fuentes no era a priori la creación poética, sino su capacidad de percibir ese microcosmos en el interior del texto desafiando las leyes de la composición que actuaban sobre los escritores de la época —los chilenos concretamente, pero que podría haber sucedido en cualquier parte de América Latina— como sentencias que perfilaban al “buen escritor”, en una temporalidad en la que la lentitud de las comunicaciones impedía el conocimiento de novelas que innovaban en sus propuestas literarias, ni ensayos de teoría literaria como *Opera aperta* de Umberto Eco, tal como escribe Donoso en su “historia personal”:

No se tenía noticia de que Umberto Eco, en 1962, había publicado *Opera aperta*. Y esta admirable novela de Carlos Fuentes nada tenía de cerrada ni de sencilla, ni de documental, sino que era, al contrario, una síntesis, una inclusión de todas las bastardías

---

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 55.



de raza y de gusto y de lenguaje y de forma: primaba lo artificial sobre lo natural, y la imaginación sojuzgaba al realismo sin obedecer a unidades prenovelísticas de ningún orden, sino a una potente óptica personal.<sup>299</sup>

Resulta entonces evidente que detrás de las novelas del *Boom* latinoamericano hay una intelectualización, una cultura, un dominio de la técnica que trascienden el fenómeno comercial y de marketing y que justifican el hecho de que la atención extranjera haya puesto sus ojos no sólo literariamente sino como todo un fenómeno sociocultural. Los escritores adquirieron un papel definido por ellos mismos, como intelectuales comprometidos con su tiempo, con un amplio bagaje cultural internacional:

A partir de la certeza de esta universalidad del lenguaje, podemos hablar con rigor de la contemporaneidad del escritor latinoamericano, quien súbitamente es parte de un presente cultural común: desde este nuevo centro sin centro —semejante a la “espantosa esfera” de Pascal, cuyo centro está en todas partes y en ninguna parte— nuestros escritores pueden dirigir sus preguntas no sólo al presente latinoamericano sino también a un futuro que, cada vez más, también será común al nivel de la cultura y de la condición espiritual de todos los hombres, por más que técnica y económicamente nuestras deformaciones y aislamientos se acentúen: nuestra universalidad nacerá de esta tensión entre el haber cultural y el deber tecnológico, de esta insoportable tensión entre las formas de nuestra literatura, nuestro arte, nuestro pensamiento, inseparables de la totalidad, y las de-formas de nuestra economía, nuestra política, nuestra dependencia, separables, fragmentadas.<sup>300</sup>

El escritor fue definido por Fuentes como un visionario con capacidad crítica no sólo acerca de la literatura sino también de la situación política de los países latinoamericanos. Una idea de universalidad, de pertenecer a un contexto mundial combatiendo el rezago cultural propio de los países del tercer mundo.

Concretamente, para Carlos Fuentes había dos caminos para el escritor latinoamericano y dependiendo del posicionamiento de los escritores serían también los cuestionamientos abordados en su obra, definido previamente por el contexto específico de la mezcla existente en los países latinoamericanos. Por un lado, la problemática moral; y, por otro lado, una problemática estética:

---

<sup>299</sup> *Ibid.*, pp.55-56.

<sup>300</sup> FUENTES, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, op. cit., pp. 34-35.

En este presente y dentro de las contraindicaciones indicadas, el escritor latinoamericano toma dos riendas: la de una problemática moral —aunque no moralizante— y la de una problemática estética —aunque no estetizante—. La fusión de moral y estética tiende a producir una literatura crítica, en el sentido más profundo de la palabra: crítica como elaboración antidogmática de problemas humanos. Pero esta actitud es ya una proyección al futuro que la visión de hoy no percibe con la antigua ilusión romántica, sino nuevamente dentro de un cuadro crítico: no como una simple mecánica del desarrollo económico, sino como una compleja urdimbre del desarrollo vital; no como una consagración inmóvil de categorías abstractas, sino como una contradicción en movimiento de posibilidades concretas; no como un transitorio optimismo dogmático, sino como una confrontación dialéctica permanente, a través de la palabra, entre el cambio y la estructura, entre la renovación y la tradición, entre el evento y el discurso, entre la visión de la justicia y la visión de la tragedia: entre lo vivido y lo real.<sup>301</sup>

Abordar tanto la cuestión moral como la estética es material de las grandes novelas, el retrato fiel de la realidad sin la forma o la experimentación formal sin contenido puede quedarse a medias en un proyecto narrativo de los que planteaban los autores del *Boom*. Carlos Fuentes se atrevía a mirar al futuro con una actitud más cosmopolita, aceptar el acervo cultural universal como propio sin ser una herencia regional exclusivamente:

Pero sólo seguiremos siendo en el futuro si lo enfrentamos unidos, con todas las cargas de nuestra historia, pero con todas sus promesas también, pues es una esperanza compartir la lírica indígena, la prosa de Cervantes, la noche mística de San Juan y el sueño barroco de Sor Juana, las catedrales de Quito y de Burgos, la Coatlicue y la Dama de Elche, las cuevas de Altamira y los murales de Bonampak, Picasso y Tamayo, Neruda y Lorca, el son antillano y el cante jondo, el corrido mexicano y el romancero andaluz.<sup>302</sup>

La figura del escritor intelectual latinoamericano, planteada por Fuentes, era concebida de una manera más universal: herederos de lo indígena, de lo colonial, pero también de lo español que constituye parte de la cultura latinoamericana. Debía, además, estar conectado con su tiempo externando constantemente sus opiniones no sólo a través de su obra literaria sino figurando en los espacios públicos, relacionándose con escritores de todas partes del mundo, expresando su ideología.

---

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>302</sup> FUENTES, Carlos, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, op. cit., p. 95.

En cuanto a la creación literaria, para los escritores del *Boom* se trata de un proceso definido desde el interior del Yo, desde su propia experiencia ofreciendo una postura testimonial sobre la escritura que comparan con la rebelión hacia Dios: los novelistas son capaces de crear mundos, realidades completas, y la atracción hacia el acto mismo de fabricar esos mundos posibles.

Bastante relacionada con la participación en la composición de la novela —o la activación del lector— está la fascinación por parte del autor con el acto de novelar. Hay novelas que comentan la vida y las ambiciones literarias, emplean el acto de escribir como una base de la estructura narrativa, contienen críticas de modos literarios, plantean una teoría de la novela en la composición de la obra misma y hasta observan el acto de la creación de la obra dentro de su creación. Esta fascinación por parte del novelista reafirma el factor de la creación en progreso, y es el vínculo más palpable con otras técnicas que activan al lector.<sup>303</sup>

De acuerdo con Vargas Llosa, cada novela es un “asesinato simbólico de la realidad”, desde la época en que se publicaron las grandes novelas de los escritores pertenecientes a la llamada Nueva Novela Hispanoamericana (término que se utiliza para englobar las novelas de todos los autores que publicaron en el mismo espacio temporal y que no son propiamente los cuatro escritores considerados del *Boom*), el peso que se le otorga a la novela y por lo tanto al novelista exige macrocosmos que incluyen la *recodificación* de la realidad y el exorcismo de los demonios que conforman al escritor como individuo:

Para indagar en las profundidades y en los recovecos de *Cien años de soledad*, Vargas Llosa parte de la siguiente premisa: escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad. Las causas de dicha subversión pueden ser múltiples, pero todas son susceptibles de definirse como una relación viciada con el mundo. La raíz de la vocación del novelista, por lo tanto, es un sentimiento de insatisfacción con la vida. Cada novela (aquí no se hacen distinciones de escuelas o tendencias, ni se descalifica a la producción hispanoamericana anterior) es un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad.<sup>304</sup>

La novela es la creación de un escritor en la que confluyen varios factores: su propio contexto histórico, sus circunstancias, ambas sin posibilidad de disección.

---

<sup>303</sup> BRUSHWOOD, John, S, *La novela hispanoamericana del siglo XX*, op. cit., p. 259.

<sup>304</sup> CURIEL Rivera, Adrián, *Novela española y boom hispanoamericano*, op. cit., pp. 306-307.

Vargas Llosa se refiere a la subjetividad del autor como el añadido propio que configura cada novela en específico, cada universo autónomo, debido a la condición individual de la subjetividad autoral:

De este modo, la obra de ese rebelde que se llama novelista es dos cosas a la vez: una reedificación de la realidad y un testimonio, indisolublemente unido, de su desacuerdo con el mundo. En su obra estarán presentes un elemento objetivo, la realidad con la que está enemistado, y uno subjetivo, las razones de esta aversión. El resentimiento, la nostalgia, la furia que el escritor agrega a la representación que hace del mundo por medio de la literatura, es el “elemento añadido” de su creación, precisamente lo que distingue a ésta de otros textos sólo informativos. El “por qué” escribe un novelista está íntimamente ligado con el “sobre qué” escribe. Los “demonios” de su vida, es decir, los hechos, las personas, los sueños o los mitos que por algún motivo le enemistaron con la realidad y quedaron grabados para siempre en su alma, son los temas de su obra, objetivados. Él tratará, al mismo tiempo, con las palabras y la fantasía, de recuperarlos y exorcizarlos. La creación narrativa, entonces, se traduce en un proceso mediante el cual unos contenidos subjetivos se transforman, gracias al lenguaje, en elementos objetivos. La experiencia individual muda en experiencia universal.<sup>305</sup>

El escritor invade su narrativa con cuestiones subjetivas, si desea crear una realidad nueva se debe a que quiere cambiar, eliminar, transformar, rehacer la realidad que experimenta la persona física del autor. Los “demonios”, tal como los define Vargas Llosa, son esas pulsiones individuales que potencian el acto creador y se manifiestan en la temática de la obra: “Como tales pulsiones, los “demonios” actúan en el creador determinando tanto su vocación como la elección de los temas de su obra; es decir, los dos aspectos principales que constituyen la primera fase de la creación artística.”<sup>306</sup> No significa que “vocación de escritor” sea equivalente al contenido de su obra, pero sí se presentan —para la teoría novelística de Vargas Llosa— como un mismo fenómeno, mientras la vocación está inserta en el ser humano de manera involuntaria e irracional, la temática surge de las obsesiones del autor: “El *por qué* escribe un novelista está visceralmente mezclado con el *sobre qué* escribe: los 'demonios' de su vida son los

---

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>306</sup> PEREIRA, Armando, *La concepción literaria de Vargas Llosa*, México: UNAM, 1981, p. 23.

temas de su obra.”<sup>307</sup> La vocación tiene que ver con ese impulso irracional al que el ser humano se somete pero que acepta conscientemente y toma la decisión de tener como herramientas la imaginación y el lenguaje. Tal como ha analizado Armando Pereira en su libro sobre Vargas Llosa: “Es la subjetividad del artista, de acuerdo a instancias muy personales, la que organiza de una determinada manera esos materiales, la que les da una cierta coherencia y un cierto sentido, en una palabra: la que los convierte en materiales esencialmente artísticos.”<sup>308</sup> Subjetividad y obsesiones que podían dispararse hacia cualquier lado obteniendo diversos resultados textuales; por otro lado, la utilización del verbo “exorcizar” por el autor peruano, retrata la magnitud de sus nociones acerca del proceso de creación literaria lo cual se refleja en su propia obra conformada por novelas que poseen una ambición lingüística, de extensión y de contenido:

La definición de Mario Vargas Llosa del escritor como exorcizador de sus propios demonios vale en cuanto el escritor no conoce esos demonios al comenzar a escribir, y por lo tanto es incapaz de postularlo; pero puede cometer el acto mágico —por algo la palabra exorcizar— de utilizar su propio yo, implacablemente empeñado en inventar un idioma, una forma, con el fin de efectuar el acto de hechicería de hacer una literatura que no aclare nada, que no explique, sino que sea ella misma pregunta y respuesta, indagación y resultado, verdugo y víctima, disfraz y disfrazado.<sup>309</sup>

Además de los demonios personales, en el proceso de creación intervienen los demonios históricos y culturales. El primero se refiere a los sucesos, de índole particular o general que de una u otra manera han marcado al escritor y que pertenecen a su contexto histórico, pueden estar mezclados con las vivencias propias del escritor y por tanto, *contaminadas* por sus demonios personales o pueden estar ajenos a él. En cuanto a los demonios culturales, Vargas Llosa hace una profunda crítica a quienes se refieren a la influencia de unos escritores sobre otros como algo negativo y a quienes defienden

---

<sup>307</sup> VARGAS LLOSA, Mario, García Márquez, *Historia de un deicidio*, p. 87 citado por PEREIRA, Armando, *La concepción literaria de Vargas Llosa*, op. cit., p. 23.

<sup>308</sup> PEREIRA, Armando, *La concepción literaria de Vargas Llosa*, op. cit., p. 24.

<sup>309</sup> DONOSO, José, *Historia personal del «Boom»*, op. cit., pp. 51-52.

la postura de que la originalidad dependerá de qué tan logrado está su parricidio. Por el contrario, el autor peruano afirma que hay que vivir intensamente no sólo con la percepción inmediata sino con lo que el individuo tiene registrado con el oído o la vista (la lectura):

Lo que determina la importancia de esa impresión “no vivida” en el ánimo del novelista, no es la presencia física de éste en determinado momento o lugar, sino su participación plena en determinada experiencia, la lectura de un libro, la contemplación de una pintura, etcétera, que se convierte en un material de trabajo eficaz. La originalidad de un autor es un problema estrictamente formal, y no tiene nada que ver con las fuentes de su vocación. Si bien es cierto que el deicida no puede, en lo que se refiere a sus temas, escapar a un cierto condicionamiento de la realidad, tampoco puede, en lo relativo a la forma narrativa, escapar a otro relativo condicionamiento de la realidad: el del lenguaje y la tradición literaria. Pero su originalidad no es un punto de partida, es un punto de llegada. La gracia no está en evitar las influencias temáticas y formales, “sino en aprovecharlas de tal modo que dejen de ser influencias”.<sup>310</sup>

Las novelas del llamado *Boom* latinoamericano no dejaron de hablar de sus países, de su contexto histórico, sino que cambiaron la perspectiva y la forma de contarlo. Carlos Fuentes fue el primer autor en escribir sobre un México moderno y urbano que se alejaba del ambiente rural retratado en las novelas que le preceden, tal como vimos con el ejemplo de *Al filo del agua*. Había un cambio, no sólo en el contexto sociocultural e ideológico de los países latinoamericanos sino también en la manera de expresarlo.

Quizá el mayor deslumbramiento que provocó en mí la lectura de *La región más transparente* fue su no aceptación de una realidad mexicana unívoca; fue su rechazo — y su utilización literaria— de lo espurio, de las apariencias. Su actitud no era la de documentación, como la de los novelistas que en mi ambiente me ceñían, sino de indagación: preguntas, no respuestas. Y la excelencia de *La región más transparente* era que esa indagación no tenía nada de discursivo, sino que, al contrario, estaba profundamente plantada en la carne misma de la novela.<sup>311</sup>

Donoso, como vimos anteriormente, quedó impactado con la lectura de la novela de Carlos Fuentes pues en sus páginas encerraba una serie de cuestiones que involucran al lector con reflexiones, preguntas más que respuestas, mientras la narración se aleja de

---

<sup>310</sup> CURIEL Rivera, Adrián, *Novela española y boom hispanoamericano*, op. cit., p. 309.

<sup>311</sup> DONOSO, José, *Historia personal del «Boom»*, op. cit., p. 51.

la mimesis documental marcando una diferencia evidente con las novelas publicadas previamente.

En resumen, es posible afirmar que los escritores del *Boom* estaban inmersos en su tiempo, absorbieron las problemáticas socioculturales, políticas, ideológicas y eso se refleja en su escritura. Carlos Fuentes señala la relevancia de la tradición en América Latina de regímenes absolutistas, una historia determinada por dictaduras, autoritarismo y que por tanto, en la creación literaria también es la tierra de personajes tiranos, ilustrando con esto la importancia del contexto histórico en la creación literaria:

Como esta tradición ha persistido desde los tiempos de los imperios indígenas más organizados, durante los tres siglos de la colonización ibérica y republicana, a través de todas las formas de dominación, la de los déspotas ilustrados como el Dr. Francia y Guzmán Blanco, la de los verdugos tecnocráticos como Pinochet y las juntas argentinas, pero también en las formas institucionales y progresistas del autoritarismo modernizante, cuyo ejemplo más acabado y equilibrado hasta hace poco era el régimen del PRI en México, vale la pena tener en cuenta que, literalmente, ésta es la tierra común del Señor Presidente de Asturias y el Tirano Banderas de Valle-Inclán, el Primer Magistrado de Carpentier y el Patriarca de García Márquez, el Pedro Páramo de Juan Rulfo y los Ardavines de Gallegos, el Supremo de Roa Bastos y el minúsculo don Mónico de Mariano Azuela.<sup>312</sup>

La renovación formal posibilita que los textos no se conviertan en un fiel documento de la realidad como sucedía en épocas pasadas al *Boom* sino que haya una transformación de la escritura sin dejar de tratar temas latinoamericanos. Como explicábamos anteriormente, esa innovación formal también se debe al contacto de los escritores con textos extranjeros y a esa necesidad de renovar el arte mimético en la novela lo que permite la puerta de entrada a lo fantástico, a personajes pertenecientes a grupos marginados que antes no habían formado parte protagónica en un texto, la delgada línea entre la locura y la fantasía representada en la literatura dan como resultado grandes obras, tal como lo describe Donoso:

---

<sup>312</sup> FUENTES, Carlos, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, op. cit., p. 110.

La contaminación deformante con literaturas y lenguas extranjeras, el contacto con otras formas y otras artes como el cine o la pintura o la poesía, la inclusión de múltiples dialectos y jergas y manierismos de grupos sociales y capillas especializadas, el aceptar los requerimientos de lo fantástico, de lo subjetivo, de lo marginado, de la emoción, hizo que la novela nueva tomara por asalto las fronteras o las ignorara, saliéndose del ámbito parroquial [...]<sup>313</sup>

La internacionalización de la literatura que vino a raíz del *Boom* es significativa no sólo por el conocimiento de la literatura latinoamericana como un concepto ni por la mirada dirigida desde Europa hacia esa dirección del continente americano, sino también para que hubiera más traducciones, más distribución y mayor conocimiento de la literatura proveniente del extranjero y también de las publicaciones de otros escritores latinoamericanos, que era muy difícil antes de la década de los sesenta.

### C. Las nuevas condiciones del mercado editorial

Hasta antes del *Boom*, los jóvenes escritores de los países latinoamericanos no concebían al medio editorial como un negocio que vendía ejemplares a miles de lectores. Donoso recuerda que las primeras novelas de escritores que en la actualidad se conocen internacionalmente como Mario Benedetti, Augusto Roa Bastos o el mismo Donoso, eran textos editados para un público nacional y no imaginaban una proyección mundial, pues el dinero no se destinaba para expandir a un escritor pero sí, por ejemplo, para importar artículos de grandes industrias:

A fines de la década de los años cincuenta no se tenía conciencia de esos millones de lectores posibles, de esos cientos de escritores jóvenes ansiosos de comunicación; y las novelas primerizas de los mayores de mi generación —Mario Benedetti, por ejemplo, Augusto Roa Bastos, yo, Carlos Martínez Moreno— quedaron, al principio, encerradas dentro de fronteras nacionales: era imposible comprar novelas de escritores extranjeros en nuestro país, y al mismo tiempo era imposible exportar nuestros libros. Se decía que era todo para ahorrar divisas, pero había divisas de sobra para importar las revistas ilustradas de Walt Disney.<sup>314</sup>

---

<sup>313</sup> DONOSO, José, *Historia personal del «Boom»*, op. cit., pp. 30-31.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 37.



El medio literario forma parte de un contexto sociocultural dirigido por empresas editoriales que se sostienen por el flujo e intercambio de publicaciones, aunque tal como señala Donoso, la trascendencia de un libro sólo se podrá garantizar por razones específicamente literarias, por la calidad de un autor, su distribución, sus traducciones, etcétera.

Sabemos que la literatura colabora a la revelación de un aspecto distinto del mundo, o de una zona distinta de él: una zona que suele reclamar la atención por razones extraliterarias; pero que, en lo que toca a la literatura, sólo podrá retener esa atención por razones concretamente literarias. Esto es lo que se ha visto en estos años inmediatos, a propósito de la América Latina. Los acontecimientos desencadenados en 1959 atrajeron los ojos del planeta sobre ella en múltiples aspectos: incluso literarios. Y en estos últimos, los lectores del mundo entero se encontraron con una literatura que había alcanzado hacía décadas su primera madurez (en las obras de autores como Martí y Darío), y había elaborado, y continuaba elaborando, instrumentos expresivos al mismo tiempo refinados, de nivel universal y fieles a sus problemas específicos. Se encontraron también con que la América Latina ni era una mera repetidora de las realizaciones occidentales (al menos, en sus figuras y obras genuinas), ni poseía tampoco una cultura cuyos sistemas sígnicos estuvieran abruptamente alejados de lo que Occidente había esparcido por el planeta.<sup>315</sup>

Analizamos en los antecedentes en qué situación se encontraba la literatura antes del *Boom*. Ubicar la época exacta resulta motivo de discrepancias entre los teóricos, sin embargo, podemos situar el comienzo con el premio Biblioteca Breve entregado por la editorial Seix Barral a Mario Vargas Llosa en 1962 por su novela *La ciudad y los perros* y la culminación del fenómeno *Boom* se da con la publicación de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, un libro considerado *bestseller* por la cantidad de ejemplares vendidos pero que coincide con la calidad literaria marcando un nuevo rumbo en la historia de la literatura latinoamericana que deja por completo el campo abierto a la publicación de las novelas en España, la traducción al resto de Europa y la constitución de una “literatura propia”. Junto con García Márquez, los escritores Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes fueron los actores principales cuyas novelas trascendieron al público lector internacional. A raíz de este éxito, se descubren

---

<sup>315</sup> FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, Para una teoría de la literatura latinoamericana, op. cit., pp. 229-230.

escritores que cronológicamente habían publicado antes que Vargas Llosa (y eran mayores en edad) pero que no habían tenido reconocimiento en el extranjero. Como señala Pascale Casanova, a la novedad expuesta por el realismo mágico, se le agrega la unidad lingüística y los exilios políticos que favorecieron su consolidación:

Gracias a una unidad lingüística y cultural –favorecida por los exilios políticos que empujaban a los intelectuales a abandonar sus países y a desplazarse por todo el continente–, la estrategia del grupo de los escritores llamados del “*Boom*” (y de sus editores), a comienzos de los años 1970, consistió en proclamar una unidad estilística continental, fruto de una supuesta “naturaleza” latinoamericana. Hoy en día se puede hablar de un espacio literario en formación en toda América Latina: intelectuales y escritores siguen dialogando o debatiendo allende las fronteras, y las diversas posiciones políticas o literarias siguen siendo a la vez nacionales y continentales.<sup>316</sup>

Aún cuando el auge de los escritores Latinoamericanos se vio coronado en la época del *Boom*, el mercado entre España y Latinoamérica quedó abierto hasta la actualidad. La función de editores como Carlos Barral ha sido fundamental para el intercambio literario entre España y América Latina:

Desde el punto de vista de los aspectos económico-sociales que intervienen en la aparición de este fenómeno, con independencia de la incuestionable calidad artística de muchas obras, hay que destacar que las propuestas narrativas de los escritores de Hispanoamérica se proyectan hacia el exterior, en tanto productos de consumo, gracias a una situación de desplazamiento de mercados, a un tránsito que comienza en México y Buenos Aires (los dos polos entre los que se ha propagado tradicionalmente la literatura americana en castellano) y termina en un nuevo destino: Barcelona. El papel promotor de la literatura que desde esta ciudad desempeña el editor Carlos Barral, no sólo es fundamental –como se ha podido comprobar– para el enjuiciamiento crítico de las tendencias en boga dentro del espectro de la narrativa española, sino que influye notablemente en esta traslación de centros difusores y vendedores de lo que a la sazón comienza a conocerse como la “nueva novela” hispanoamericana.<sup>317</sup>

Las nuevas condiciones del mercado que favorecieron el fenómeno literario del *Boom* latinoamericano son las siguientes:

- El nacimiento de nuevas editoriales en América Latina, muchas de ellas erigidas por exiliados españoles; Losada y Sudamericana en Argentina;

---

<sup>316</sup> CASANOVA, Pascale, *La República mundial de las Letras*, op. cit., pp. 305-306.

<sup>317</sup> CURIEL Rivera, Adrián, *Novela española y boom hispanoamericano*, op. cit., pp. 259-260.

Joaquín Mortiz y Era en México; y en España, la fundación de Seix Barral por Carlos Barral y Víctor Seix donde se publicará toda la literatura experimental.

- La constitución del Premio Biblioteca Breve, el primer intento logrado de un galardón que se vuelve internacional, donde se premian autores de España y de América Latina.
- La aparición de Carmen Balcells, la primera agente literaria profesional en el mundo de habla hispana.

Sin embargo, muchos críticos han asociado el *Boom* con un fenómeno de marketing editorial y, por lo tanto arbitrario, principalmente porque se conocieron las obras de los autores del *Boom* y una vez que habían publicado con éxito, la obra de otros escritores hispanoamericanos cuya existencia era previa cronológicamente hablando:

La información confusa y extemporánea acerca de muchos autores y obras hasta el momento absolutamente ignorados en Europa, irá perfilando una de las notas extraliterarias distintivas de un fenómeno que acabará recibiendo, con todas sus connotaciones mercantiles, la etiqueta de *Boom*. Nos referimos a su arbitrariedad: el conocimiento de Vargas Llosa es anterior al de Cortázar, el de éste precede al de Borges.<sup>318</sup>

La crítica externa estuvo dividida entre los que alababan la calidad literaria y los que criticaban el ansia comercial de unos cuantos que fueron los autores considerados pertenecientes al *Boom*, mientras que autores talentosos se sintieron profundamente excluidos. Algunos teóricos prefirieron englobar esta época literaria bajo el nombre de Nueva Novela Hispanoamericana para no limitar su extensión a los cuatro autores más reconocidos por el mundo entero. Lo que es innegable es que cambiaron la forma en que

---

<sup>318</sup> *Ibid.*, pp. 260-261.

el mundo leyó literatura latinoamericana y se aseguró un lugar en la literatura universal. Asimismo, se abre un puente para que otros escritores fueran reconocidos por el medio literario internacional, favoreciendo las traducciones que permitían a lectores de todas partes del mundo identificar la literatura escrita en castellano y escrita en América aún cuando esto suscitó un rechazo por parte de aquellos escritores que publicaron sus obras en la misma época y que no tuvieron igualdad de oportunidades que implicaran la proyección internacional.

Así, si por un lado están quienes atribuyen la producción narrativa hispanoamericana más relevante del siglo XX al genio de unos pocos creadores que se sitúan debajo de las luces estelares de los reflectores, ignorando al resto o condenándolo a un segundo o tercer plano; por otra parte están los impugnadores que, confundiendo la existencia de unas novelas espléndidas con los manejos a que son sometidas por la industria editorial, han recurrido al expediente de negar al *boom* cualquier trascendencia artística y social, alegando que sus obras son meras imitaciones de novelas vanguardistas europeas, productos de los medios masivos de comunicación, imágenes enajenadas de la realidad desesperada del continente americano.<sup>319</sup>

Lo que sucedió a posteriori fue la instauración de la literatura hispanoamericana como marca, el realismo mágico como una estrategia de marketing que desembocó en una serie de imitadores que tenían como exigencia por parte del mercado editorial recrear la fórmula de exotismo, ciudades coloniales y lenguaje barroco para que pudieran ser consideradas para publicación.

## **2.4.El realismo mágico**

La importancia del *Boom* radica principalmente en que la atención dirigida a los autores de la novela hispanoamericana desde el extranjero, les permitió colocarse en el panorama literario mundial, mientras que la venta masiva de las novelas coincidiera con la calidad de la obra y, sobre todo, que en un mismo espacio temporal se publicaran textos con gran valor literario. De cualquier manera, no deja de resultar paradójico que

---

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 262.

a posteriori a ellos se les considerara como “lo hispanoamericano” (nada más lejano de sus propuestas). En las décadas siguientes, surgieron muchos imitadores (y no sólo escritores sino también editores y académicos) que se empeñaron en que las novelas triunfadoras se convirtieran en modelos a seguir, con lo cual bajo la etiqueta de “realismo mágico” se encasilló a la “narrativa hispanoamericana” reduciéndola a ese concepto:

En vez de ensanchar los márgenes, como ellos siempre hicieron [los autores del *Boom*], los defensores de este modelo no hicieron otra cosa que constreñir la libertad de los escritores que les sucedieron, obligándolos a encarnar la magia, la poesía y la imprevisión asociadas desde entonces a la narrativa hispanoamericana. A lo largo de sus respectivas carreras, los grandes escritores del *boom* se distinguieron por enfrentarse a los moldes impuestos por el romo nacionalismo de los años cuarenta y cincuenta en cada uno de sus países, de modo que debió resultarles profundamente irritante verse convertidos, a lo largo de los años ochenta y noventa, en paradigmas de lo 'hispanoamericano' y en modelos de consumo obligatorios.<sup>320</sup>

Mientras que los novelistas del *Boom* buscaron la experimentación, la creación de novelas totales que integraran en su estructura conceptos diversos que abarcaran grandes contextos, así como una vista introspectiva reflejada en personajes entrañables, algunos escritores posteriores descubrieron en esta manera de novelar un modelo factible de volverse una “fórmula” que asegurara un éxito internacional de reconocimiento y de ventas:

Con la publicación y las traducciones casi inmediatas de *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *La ciudad y los perros* (1962), *Rayuela* (1963), *Cien años de soledad* (1967) y unas pocas más, los narradores de varias generaciones se dedicaron con entusiasmo a la novela, empeñándose en seguir las mismas fórmulas mágicas, en plasmar panoramas nacionales o continentales totalizantes; con erotismo exuberante, y con experimentación estructural y lingüística.<sup>321</sup>

Tal modelo a seguir está esencialmente basado en el concepto de realismo mágico, nomenclatura que trascendió a raíz de las novelas del *Boom* y que se utilizó como

---

<sup>320</sup> VOLPI, Jorge, “Narrativa hispanoamericana, INC.” en MONTTOYA Juárez, Jesús, ESTEBÁN, Ángel (eds.). *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, op. cit., p. 103.

<sup>321</sup> MENTON, Seymour, *Caminata por la narrativa latinoamericana*, op. cit., p. 139.

genérico para denominar a la narrativa latinoamericana. Algunos teóricos tratando de resolver lo que el realismo mágico ha significado en la literatura latinoamericana, establecen una diferencia entre lo real maravilloso y el realismo mágico como uno de los puntos necesarios a distinguir en el estilo utilizado en las novelas del *Boom*, tal como escribe Seymour Menton: “Empecemos distinguiendo muy claramente *lo real maravilloso*, término atemporal inventado en 1949 por Alejo Carpentier, y *el realismo mágico*, término inventado en 1925 por el crítico de arte alemán Franz Roh (1890-1960) en su revista *Novecento*.”<sup>322</sup> Seymour va incluso un poco más atrás en el tiempo para ubicar la génesis del realismo mágico en la década de 1920, en París, en un relato de Franz Werfel (1890- 1945), al contrario de lo real maravilloso que se refiere a un fenómeno que ocurre necesariamente en América Latina: “Mientras lo real maravilloso se refiere al ambiente mágico de ciertas partes de América Latina, donde la cultura tiene fuertes raíces indígenas y africanas, el realismo mágico ha sido una tendencia artística internacional con ubicación cronológica igual que el barroco, el romanticismo o el surrealismo.”<sup>323</sup> Seymour Menton hace una distinción basada en el regionalismo, en lo local que encierra el concepto de lo real maravilloso, y en que el realismo mágico fue un concepto universal acuñado para la literatura latinoamericana por razones históricas:

Si el ascenso al poder de Hitler, en 1933, acabó con el realismo mágico en Alemania, la crisis económica de 1929 a 1939 y la segunda Guerra Mundial limitaron, por todo el mundo, las posibilidades del realismo mágico, lo mismo que del surrealismo y de casi toda experimentación formal a favor de un arte más realista, de protesta social. A fines de la segunda Guerra Mundial el realismo mágico resucita con la exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, titulada *Realistas y magicorrealistas estadounidenses* (1943), con los cuentos más famosos de Borges, con el tomo de cuentos de Truman Capote, *Un árbol de noche y otros cuentos* (1945), con el cuadro *El mundo de Cristina* (1948), de Andrew Wyeth, y con la poesía magicorrealista de Gunter Eich y otros jóvenes alemanes de la posguerra. De ahí siguió hasta su verdadero florecimiento hispanoamericano en la década de 1960, con la obra ejemplar de *Cien años de soledad*.<sup>324</sup>

---

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 101

<sup>323</sup> *Ibid.*, p.101.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 102.

De acuerdo con Seymour Menton, el desarrollo del realismo mágico en Europa se vio truncado por las circunstancias históricas: la segunda Guerra Mundial frenó toda actividad creativa y, por tanto, correspondió a los artistas que residían en el continente americano restablecer esta corriente estética, con la exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York donde se exhibían, entre otras cosas, los cuentos más famosos de Borges. Anderson Imbert reflexiona sobre la aparición del término realismo mágico, primero en la crítica de las artes plásticas y después en la literatura, basando en Franz Roh, el origen de la utilización de este término:

Según Roh los pintores impresionistas pintaron lo que veían, fieles a la índole natural de los objetos y a sus propias sensaciones cromáticas (v. gr. Camille Pissarro). Como reacción, los primeros expresionistas se rebelaron contra la naturaleza pintando objetos inexistentes o tan desfigurados que parecían extraterrestres (v. gr. Marc Chagall). Y lo que Roh descubrió en 1925 fue que pintores post-expresionistas (Max Beckmann, George Grosz, Otto Dix) estaba pintando otra vez objetos ordinarios, sólo que lo hacía con ojos maravillados porque, más que regresar a la realidad, contemplaban el mundo como si acabara de resurgir de la nada, en una mágica recreación. O sea que los post-expresionistas, después del fantástico Apocalipsis de los expresionistas, veían las cosas envueltas en la luz matinal, inocente, de un segundo Génesis. Arte de realidad y de magia, Franz Roh lo bautizó como «realismo mágico».<sup>325</sup>

Para 1958, la crítica del arte reemplazó el término realismo mágico por el de “nueva objetividad” pero su extensión a la crítica literaria era inevitable, aunque ésta lo utilizó de manera excesiva: “Que un término de la crítica pictórica pase a la crítica literaria no tiene nada de sorprendente. Lo que sí sorprende es que mientras los historiadores del arte ya no lo usa, los historiadores de la literatura lo abusan.”<sup>326</sup> Más adelante, se considera como máximo exponente en la literatura, la novela de Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* que tanta importancia y trascendencia ha tenido para la literatura universal. La tarea de los teóricos ha sido delimitar, en primer lugar, las diferencias entre literatura fantástica y realismo mágico, argumentando que lo

---

<sup>325</sup> ANDERSON Imbert, Enrique, *El realismo mágico y otros ensayos*, 2ª edición, Venezuela: Monte Ávila editores, 1992, pp. 11-12.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 12.

fantástico hace referencia a situaciones, elementos inexistentes en el terreno racional; mientras que el realismo mágico presenta circunstancias reales con elementos de extrañeza inesperados que lograron asombrar al lector:

Por difícil que sea definir las tendencias literarias, digamos que el realismo mágico consiste en la presentación objetiva, estática y precisa de la realidad cotidiana con algún elemento inesperado o improbable, cuyo conjunto deja al lector desconcertado, aturdido o asombrado. Con esta definición queda clara la distinción entre el realismo mágico y tanto lo fantástico como el surrealismo, que versan sobre los elementos no improbables sino imposibles, desde el punto de vista racional.<sup>327</sup>

De manera que una voz narrativa realista se apeg a las leyes naturales por las que se rige el ser humano, mientras que el narrador de literatura fantástica se alejará por completo de estas leyes para dar paso a un mundo sobrenatural; la diferencia con la voz narrativa del realismo mágico es que cuenta algo que, aunque tenga explicación aparece como extraña, en palabras de Anderson Imbert:

Un narrador realista, respetuoso de la regularidad de la naturaleza, se planta en medio de la vida cotidiana, observa cosas ordinarias con la perspectiva de un hombre del montón y cuenta una acción verdadera o verosímil. Un narrador fantástico prescinde de las leyes de la lógica y del mundo físico y sin darnos más explicaciones que la de su propio capricho cuenta una acción absurda y sobrenatural. Un narrador mágico-realista, para crearnos la ilusión de irrealidad, finge escaparse de la naturaleza y nos cuenta una acción que por muy explicable que sea nos perturba como extraña.<sup>328</sup>

El realismo mágico en literatura se centra en el individuo, por lo general problemático, cuya capacidad de asombro es capaz de percibir la realidad con un sentido nuevo, trastornando el orden real, pero desde la percepción del individuo, pues aunque haya sucesos posibles adquieren un tinte de irrealidad debido a la descripción del autor, según nos explica Anderson Imbert:

El realismo mágico echa sus raíces en el Ser, pero lo hace describiéndolo como problemático. Las cosas existen, sí, y qué placer nos da verlas emerger del fluir de la

---

<sup>327</sup> MENTON, Seymour, *Caminata por la narrativa latinoamericana*, op. cit., p. 102.

<sup>328</sup> ANDERSON Imbert, Enrique, *El realismo mágico y otros ensayos*, op. cit., p. 13.



fantasía, pero ahora penetramos en ellas y en sus fondos volvemos a tocar el enigma. Entre la disolución de la realidad (magia) y la copia de la realidad (realismo) el realismo mágico se asombra como si asistiera al espectáculo de una nueva Creación. Visto con ojos nuevos a la luz de una nueva mañana, el mundo es, si no maravilloso, al menos perturbador. En esta clase de narraciones los sucesos, siendo reales, producen la ilusión de irrealidad. La estrategia del escritor consiste en sugerir un clima sobrenatural sin apartarse de la naturaleza y su táctica es deformar la realidad en el magín de personajes neuróticos.<sup>329</sup>

Anderson Imbert en su definición del realismo mágico hace hincapié en la necesidad de diferenciarlo de lo real maravilloso, propuesto por Carpentier y de la literatura fantástica por considerar que la confusión entre esos términos hicieron en su momento que el concepto se fuera distorsionado y aplicando indistintamente: “En suma: que la noción de lo «real maravilloso» por ser ajena a la Estética no debe confundirse con la categoría, ésta sí estética, del «realismo mágico». Y me apresuro a añadir que tampoco el «realismo mágico» debe confundirse con la literatura fantástica.”<sup>330</sup> Lo real maravilloso no es una categoría estética, tal como el realismo mágico que dio un salto de los historiadores del arte a la crítica literaria y que tiene unos límites teóricos claros con la literatura fantástica, tal como vimos anteriormente. No obstante, la definición del término, le permite a Anderson Imbert aplicarlo a la literatura hispanoamericana. Es interesante su reflexión al respecto, debido a la poca distancia temporal que guarda con el panorama literario de la época del *Boom*, con lo cual, su argumentación se complementa con la percepción que hubo de la literatura latinoamericana. Imbert recuerda como dentro de la ciudad de Buenos Aires, no se leían autores ni latinoamericanos ni siquiera argentinos:

Mi perspectiva fue la de un lector que vivía en Buenos Aires, es decir, en la ciudad más europeizada de toda Hispanoamérica. Los argentinos no leían a escritores argentinos. Mucho menos a escritores hispanoamericanos. De niño, yo, como muchos otros de mis compañeros de escuela, devoraba novelas francesas o inglesas. La primera novela argentina que me asombró fue *Don segundo sombra* (1926).<sup>331</sup>

---

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 18.

Las metáforas utilizadas por Ricardo Güiraldes en *Don Segundo Sombra*, influidas por el simbolismo francés que hablaban de una Argentina gaucha que poco tenía que ver con la realidad jugando con el tiempo y la fantasía, hicieron que Anderson Imbert se interesara por las letras hispanoamericanas y deseó saber si alguien había llevado más lejos la experimentación literaria.

Los jóvenes de hoy, acostumbrados al «boom» internacional de Rulfo, Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes, Cabrera Infante, quizá no puedan imaginarse que en los años de que estoy hablando la literatura hispanoamericana no estaba a la vista. Había que esforzarse mucho para verla desde Buenos Aires. Tuve más suerte que otros críticos. Me facilitaba la busca, primero, mi íntima amistad con Pedro Henríquez Ureña, tan informado de cuanto se hacía en nuestra América; y en segundo, el hecho de que yo, desde 1931, por dirigir *La Vanguardia*, recibía de todas partes libros que el lector corriente no hubiera podido comprar ni en las mejores librerías. Descubrí entonces, escondida en ciudades remotas, una minoría de autores antirrealistas.<sup>332</sup>

Este fragmento confesional de Anderson Imbert en que señala que después del *Boom* latinoamericano y las generaciones posteriores dejaron de sorprenderse de que un autor latinoamericano fuera internacionalmente conocido, pero previamente —y tal como le ocurrió a Anderson, o como vimos con Donoso, podemos ejemplificar de manera testimonial, la situación literaria en Latinoamérica— había un desconocimiento de autores latinoamericanos. A Anderson lo impacta la prosa de Alfonso Reyes, por ejemplo, y de unos autores va saltando a otros:

Reyes y Torri pertenecían a la generación post-modernista. En la generación subsiguiente, la que surgió después de la Primera Guerra Mundial, el arte narrativo cambió ostentosamente. Muchos de los rasgos que se atribuyeron a la novela de hoy se perfilaron entonces: los temas se desplazaron del campo a la ciudad; el análisis psicológico fue de las almas simples al examen de neurosis raras; la filosofía realista fue sustituida por filosofías idealistas y existenciales; el estilo se hizo poético; la lengua se puso a experimentar analizándose a sí misma: la novela se desdoblaba y, como en una cámara de espejos, veíamos una novela dentro de otra. Si no siempre en la totalidad de un libro al menos en algunos pasajes de gran empeño artístico, los narradores de la generación llamada «de vanguardia» describieron situaciones envueltas en esos tormentosos nubarrones de misterio que anuncian una descarga de realismo mágico.<sup>333</sup>

---

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>333</sup> *Ibid.*, pp. 19-20.

El *Boom* latinoamericano irrumpe en la realidad literaria no sólo dentro de las fronteras continentales sino hacia Europa. Imbert menciona a autores como Alejo Carpentier, Vicente Huidobro, Jaime Torres Bodet, Miguel Ángel Asturias, Enrique Labrador Ruiz, Gilberto Owen, Agustín Yañez, entre otros, y por supuesto, la influencia que Borges tuvo en todo este movimiento vanguardista surgido del continente americano:

Los cuentos de Borges disolvían el género cuento en curiosas complicaciones formales: el cuento-ensayo y el ensayo-cuento, el cuento dentro del cuento, el cuento que parece una mera crónica y de súbito, en una nota al pie o en una posdata, se transforma en fantasía, el cuento que reduce al absurdo una teoría seguido por otro cuento que reduce al absurdo la teoría contraria.<sup>334</sup>

Borges excede los límites de los géneros literarios tradicionales y no duda en extrapolar la magia a la realidad, la realidad a la magia, tesis y antítesis que se reflejan en su obra. Imbert menciona “La obra de Herbert Quain” donde habla de novelas con un pasado dividido ad infinitum o “El jardín de senderos que se bifurcan” donde el laberinto conduce a un futuro que ofrece un sinnúmero de posibilidades. Borges nunca escribió novelas, con lo cual, la influencia y la importancia literaria del escritor argentino es absolutamente reconocida desde la época del *Boom* latinoamericano pero su obra ha suscitado un análisis aparte. Sin embargo, tal como señala Anderson Imbert, el hecho de que Borges no escribiera novelas no significa que haya dejado de teorizar sobre ellas y que esas ideas tuvieran un impacto fundamental en los escritores del *Boom*:

Y obsérvese de paso que Borges, si bien decidido a no novelar, escribió cuentos sobre el arte de novelar; de manera que algunas de sus reflexiones sobre la novela forman parte del programa de los novelistas experimentales de hoy. Sea como fuere, lo cierto es que lo importante de la contribución de Borges estaba en que subvirtiera la visión del

---

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 20.

mundo. Y esta visión del mundo de Borges ha influido en Arreola, Cortázar, Mejía Valera, García Márquez y otros narradores de hoy.<sup>335</sup>

El panorama literario, tal como describíamos anteriormente, estaba predominantemente poblado por novelas realistas y costumbristas, desde Borges, ese realismo quedó atrás, desafiando a los géneros literarios mismos, la temática, esquema que fue seguido por otros jóvenes encontrando en esa experimentación literaria su material de creación que tan innovador resultaba en la década de los cincuenta:

En efecto, entre 1930 y 1950 predominaban en nuestros países letras realistas y rústicas. Los cultores de la literatura fantástica desafiaron ese imperio de costumbristas. Al margen del realismo oficial se formó así una escuela —Borges fue uno de sus maestros— donde jóvenes discípulos aprendieron en secreto a manejar los esquemas narrativos de eso que he llamado «lo sobrenatural» y «lo extraño». En las dos últimas décadas —de 1950 a 1970— esos jóvenes bajaron de esa escuela, establecida en una torre de marfil, y chapotearon en el barro de América como habían hecho sus abuelos.<sup>336</sup>

Los escritores latinoamericanos lograron dominar el arte de la ficción atreviéndose a desafiar la institucionalidad impuesta por el costumbrismo y por una visión realista de retratar la realidad y experimentaron en terrenos que escapaban a las leyes de lo racional, este efecto se convirtió en un fenómeno de masas, comenzó a encantar al público lector sorprendido constantemente por estos escritores. Anderson Imbert señala que Borges creaba ficciones a partir de lugares imaginarios, como el planeta Tlön; o lejanos, como la India, mientras García Márquez, lleva la literatura a Macondo, situada en el corazón de América Latina. Estos escritores demuestran con su obra, la capacidad de crear mundos verosímiles a partir de inverosimilitudes:

[...] Los juegos formales que antes fascinaban a una minoría ahora divierten a la mayoría porque se apoyan en objetos familiares. Es un fenómeno de sociedad de masas. El estilo de una minoría es adoptado por una mayoría. Sólo que, en esta masificación actual de «ismos» de la antigua élite, el ímpetu ya no es gratuito y universal, sino comprometido y nacionalista. Hace treinta años Borges transformaba experiencias de Buenos Aires en ficciones inverosímiles, y para que su inverosimilitud resultase

---

<sup>335</sup> *Idem.*

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 21.

tolerable a un pequeño público las situaba en la India o en el planeta Tlön. Hoy García Márquez, para que el gran público tolere sus inverosímiles ficciones, las sitúa en Macondo, que es el corazón de nuestra América. En uno y otro caso lo mágico, lo maravilloso, no está en la realidad, sino en el arte de fingir.<sup>337</sup>

Pero justamente esta atracción de los lectores por las novelas de los autores del *Boom*, tuvo como consecuencia que se transformara en un negocio redituable que el medio editorial no podía dejar de aprovechar valiéndose del realismo mágico como estrategia de marketing: “El término «realismo mágico» se ha puesto de moda, hasta el punto de que sería raro que en una revista dedicada al estudio de nuestra literatura no se publicara un artículo sobre «realismo mágico».”<sup>338</sup> Afortunadamente, las obras del *Boom* se valen por sí mismas para avalar su libertad creadora, su creatividad, su innovación estilística que niegan en sus letras que la literatura hispanoamericana pueda reducirse a una serie de principios únicos. Sin embargo, contrariamente a los deseos de los novelistas del *Boom*, la narrativa hispanoamericana comenzó a exportarse bajo el sello de la marca del “realismo mágico”, como en cualquier producto de consumo, el lector sabía que adquiriría una línea estética perfectamente definida:

Del mismo modo que ciertas etiquetas se asocian de modo inmediato con ciertos productos —o, según las nuevas estrategias de marketing, con ciertos estilos de vida— el emblema 'narrativa hispanoamericana' pasó a implicar una forzosa dosis de exotismo, un lenguaje barroco asociado a las iglesias coloniales, grandes cantidades de fantasía (que supuestamente entrañaban alguna crítica social), y una pizca de costumbrismo heredada del realismo socialista para despertar la conciencia social de los lectores. Más que una novela, se vendía un 'concepto', una idea casi turística de lo que *debía* ser Hispanoamérica.<sup>339</sup>

Esta “fórmula” editorial que durante un tiempo se exigía de la narrativa hispanoamericana conseguía un elevado número de ventas. Por eso, la literatura latinoamericana, y mexicana por tanto, tiene como antecedente directo de globalización;

---

<sup>337</sup> ANDERSON Imbert, Enrique, *El realismo mágico y otros ensayos*, op. cit., pp. 21-22.

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>339</sup> VOLPI, Jorge, “Narrativa hispanoamericana, INC.” en MONTROYA Juárez, Jesús, ESTEBÁN, Ángel (eds.). *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, op. cit., p. 104.

el *Boom*, tal hemos visto en esta investigación, independientemente de la calidad, el sello heredado por estos autores, mantuvo las ventas editoriales en cantidades que nunca antes había experimentado ningún país perteneciente a América Latina; por un lado, crítica favorable; y por el otro, éxito comercial:

Por primera vez en la historia, *Hispanoamérica exportaba literatura* (y, por tanto, su especificidad en el mundo contemporáneo). No deja de ser paradójico que la izquierda nacionalista fuese la mayor defensora de esta idea: frente a los inanes *best sellers* estadounidenses, la 'narrativa hispanoamericana' aparecía como una tabla de salvación donde se preservaba la función social de la literatura, la novela histórica y el exotismo sin temor al ridículo. Por desgracia, lo que ocurría era justo lo contrario: al ser transformada en marca, la literatura hispanoamericana perdía su fuerza imaginativa y perturbadora; en vez de ello, simplemente se le adjudicaba a sus escritores la obligación de producir un producto cultural destinado al consumo global.<sup>340</sup>

Lo que primero fue una renovación temática y estilística en la literatura que desembocó en la literatura del *Boom*, fenómeno editorial que fue aprovechado por las editoriales, la crítica, los agentes literarios, para comercializar, exportar, “vender” literatura latinoamericana bajo la etiqueta del exotismo, la paradoja es que mientras más se estandarizaba, más lejos se quedaba de la originalidad del principio, y más se acercaba al concepto de marca registrada afectando la libertad creadora.

## **2.5.Después del *Boom***

No todos los escritores latinoamericanos lograron colocarse el estandarte de novelas del *Boom*, agentes literarios, promociones internacionales y ventas redituables. Muchos escritores contemporáneos a Carlos Fuentes, García Márquez, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa buscaban ingresar en ese movimiento global de la literatura latinoamericana, por lo cual, la narrativa hispanoamericana de los setenta y ochenta fue acogida bajo el término de Nueva Novela Hispanoamericana. Con esta denominación se buscaba incluir todas las novelas que no pertenecen a los autores del llamado *Boom*

---

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 104.

latinoamericano. Tanto la herencia del *Boom*, como los escritores que algunos críticos denominan la Nueva Novela y que empieza en los años cuarenta con la intención de elaborar “novelas totales”, pero sobre todo, con la idea de proponer nuevos proyectos estilísticos de los establecidos por los autores del *Boom*. Escritores de nuevas generaciones, pero también autores consagrados que fueron excluidos aun cuando publicaban en la misma época.

En primer lugar, el *Boom* fue un movimiento esencialmente masculino por lo cual, escritoras tan reconocidas como Rosario Castellanos o Beatriz Guido no ingresaron a la historia literaria con esa etiqueta; y había otro considerable número de escritores, que no se decantaron por la experimentación formal y que continuaron trabajando una misma línea estética; incluso los autores del *Boom*, cambiaron de temática, con lo cual, alrededor de los años setenta aparecieron nuevas características en la narrativa Hispanoamericana. Las críticas se declinaron por señalar el círculo cerrado de los escritores del *Boom*, y se relacionó con la experimentación formal de las novelas que las convertían en elitistas. Donald Shaw se remite a Benedetti como un escritor contemporáneo a los del *Boom* pero cuya temática se mantuvo en la misma dirección, donde el compromiso social era fundamental, de manera que enlaza con los escritores del *Postboom*:

Pero si, como parecen aceptar casi todos los críticos pertinentes, lo más característico del posboom [sic] es la vuelta a formas narrativas más realistas y la aceptación de un mayor nivel de compromiso, entonces resulta forzoso referirnos a escritores como Viña y Benedetti, quienes, durante toda la época del Boom, seguían fieles a este tipo de narrativa y que por tanto representan cierta continuidad con la tradición anterior.<sup>341</sup>

La fidelidad a la condición humana representaba para Benedetti un hecho fundamental que los autores del *Boom* habían eludido en su afán experimental con el

---

<sup>341</sup> SHAW, Donald, L., *Nueva Narrativa Hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, op. cit., pp. 267-268.

lenguaje. Siguiendo la argumentación de Donald Shaw, señala ocho puntos fundamentales por los que Benedetti resulta crucial en la transición del *Boom* al *Postboom* y cuyas bases fueron primordiales para otros autores que basaron en dichos preceptos sus premisas para realizar sus críticas:

1. Su crítica del Boom, a causa del elitismo, del exagerado afán de experimentación y de la tendencia a desentenderse de la responsabilidad social del escritor que atribuye al movimiento.
2. Su apego al realismo y a novelistas como Viñas o a críticos como Marinello, quienes también se quedaron fieles al realismo crítico, incluso durante el apogeo del Boom.
3. Su rechazo del papel protagonista del lenguaje en la narrativa.
4. Su insistencia en el *hic et nunc* de Hispanoamérica como fuente de temas narrativos y su confianza en la capacidad de las masas americanas de cambiar la realidad social y política.
5. La radicalización de sus ideas durante los años 70.
6. La importancia del amor en su obra, en contraste con la obsesión del Boom con el comportamiento sexual [...]
7. Su experiencia directa de la represión en Uruguay y su exilio.
8. Su ideología en última instancia optimista; su adhesión a ideas izquierdistas y su fe en la lucha política y social.<sup>342</sup>

Además del lenguaje de las novelas del *Boom*, Benedetti señala su distancia del compromiso social, su elitismo y la mercadotecnia en la que estaban inmersos. Debido a este pensamiento, de acuerdo con Shaw, en un escritor como Benedetti o como Viñas se observa esta transición ideológica que repercutió en la escritura misma, teniendo en cuenta que las condiciones sociales y culturales de los países latinoamericanos ejercieron una influencia directa sobre el desarrollo del material narrativo a partir de la década de los setenta:

[...] las condiciones de explotación económica en que vivían algunos sectores de la población de varios países, las atrocidades que acompañaron el pinochetazo, las Guerras Sucias en Argentina y en Uruguay y las luchas en Centroamérica, produjeron una reacción. Se volvió en muchos casos a la larga tradición de la narrativa «cívica» de protesta y denuncia y renació la literatura testimonial.<sup>343</sup>

---

<sup>342</sup> *Ibid.*, pp.268-269.

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 253.



David Viñas no dudó, por ejemplo, en criticar a Borges o a Cortázar por cultivar el cosmopolitismo y alejarse de la realidad cotidiana. Por tanto, mientras para unos críticos dentro y fuera de América Latina, los textos de los autores del *Boom* representaban la innovación literaria; para otros, como Viñas o Benedetti, esas novelas sólo escenificaban a una clase elitista y no era posible para el lector común identificarse en esas letras, y aun cuando estos dos escritores no son considerados por los teóricos propiamente del *Postboom* sí encuentran un enlace directo con la tradición anterior y un germen de ideas que seguirían desarrollando escritores más jóvenes a quienes el éxito del *Boom* les parecía demasiado cercano y negativo:

Ni Benedetti ni Viñas pertenecen enteramente al posboom. La clase baja está casi ausente de sus novelas; no les interesa mayormente la nueva manera de ser de los jóvenes; y aunque Viñas estuvo entre los primeros que se refirieron a la marginación de ciertos grupos (por ejemplo, los homosexuales), tema importante en el posboom, el amor desempeña un papel menos importante en su obra que en la de Benedetti. Sin embargo, estos dos escritores representan cierta continuidad con la novela social anterior al Boom que en el decurso de los años 60 parecía en peligro de interrumpirse.<sup>344</sup>

Por otro lado, Cortázar también fue un escritor que ejerció mucha influencia en las generaciones posteriores. Aunque él fue un autor perteneciente al *Boom*, de los más reconocidos y leídos, los jóvenes escritores de las siguientes generaciones se inspiraban en su literatura y seguían sus líneas temáticas; Cortázar además, era un impulsor del compromiso social y político que hacía explícito en sus escritos: “Si bien Cortázar es una de las figuras consagradas del Boom, desde finales de los años 60 hasta su muerte en 1984 la suya fue la voz más autorizada que animaba a los escritores más jóvenes a incorporar en sus obras muchos de los temas que asociamos con el posboom.”<sup>345</sup> La narrativa cortazariana, su postura política, su figura como escritor fue imprescindible para el mundo literario posterior al *Boom*.

---

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>345</sup> *Ibid.*, pp. 270-271.

Después del *Boom* hay esencialmente dos corrientes que a su vez presentan distintas variantes. En primera instancia, un regreso al realismo que se traduce también en un acceso directo para el lector, involucrados socialmente, o aumentando el dramatismo en las situaciones presentadas en la novela. Dentro de esta vertiente se integran elementos populares, lenguaje coloquial, personajes marginados, la indagación de la manera de ser contemporánea a través de personajes adolescentes y su microcosmos:

Para concluir: afirmamos la existencia de dos corrientes narrativas en el periodo que sigue al Boom [...] Su característica central es el retorno a la referencialidad. Otras características prominentes son una mayor accesibilidad al lector, una mayor preocupación por la situación social, un mayor nivel de dramatismo, el redescubrimiento del tema amoroso, la exploración de una nueva manera de ser de los jóvenes y la incorporación de elementos pop. La otra corriente [...] prolonga las innovaciones del Boom en la dirección del postestructuralismo y del postmodernismo.<sup>346</sup>

De la experimentación formal característica de los autores del *Boom* se desprende una corriente de escritores que continúan esa línea estética que no requiere de un referente real, como: Severo Sarduy, Salvador Elizondo o Carlos Martínez Moreno; y que son los herederos directos de Julio Cortázar. También existió una corriente literaria que continuó en la línea del realismo mágico, Isabel Allende, por ejemplo, que resultó todo un acontecimiento editorial en los años ochenta.

#### 1) Literatura testimonial.

La literatura testimonial, de denuncia, es una de las tradiciones que más han tenido repercusión en América Latina debido a que el contexto económico, político y social de las naciones que la conforman ha sido bastante complicado. A lo largo del siglo XX, revolución, guerrilla, dictadura, corrupción, desigualdad son temas cotidianos

---

<sup>346</sup> *Ibid.*, pp. 275-276.

para sus habitantes y material de escritura para los autores. Donald Shaw señala que la forma moderna de la literatura testimonial aparece en Cuba en los años setenta, este tipo de novela recurre a un narrador testigo que relata sus experiencias y fue muy “útil” para reforzar una conciencia revolucionaria entre sus lectores: “No sorprende que el testimonio apareciera por primera vez en su forma moderna en la Cuba de Fidel Castro, donde recibió el apoyo del gobierno, que reconoció su contribución a la tarea de crear en el pueblo una conciencia revolucionaria.”<sup>347</sup> La literatura testimonial, de acuerdo con algunos críticos, presenta pocas innovaciones estéticas, debido a que se centra en la descripción de un hecho real, contado desde el punto de vista de un testigo que involucra en su narración las emociones que le produce el suceso que está presenciando; y que no obstante, viene de una larga tradición que comienza quizá con las crónicas de Bernal Díaz del Castillo, pasando por algunos textos de la Revolución Mexicana como *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán y que en su versión moderna denuncian situaciones propias de su contexto histórico: “Modernamente, sus funciones incluyen las de reforzar la voluntad de resistir la opresión, formular acusaciones contra la violencia y la explotación institucionalizadas, describir ejemplos específicos de las mismas y concienciar a los indiferentes.”<sup>348</sup> La personalidad desarrollada para el personaje-narrador testigo es elegida conscientemente por el autor para manifestar una postura ideológica determinada. La memoria ilustrada desde un narrador testimonial que mezcla un acontecimiento histórico con una visión personal, como es el caso de algunas novelas mexicanas de la rebelión estudiantil del año de 1968, como *La noche de Tlatelolco* (1970); de Elena Poniatowska; o *Palinuro de México* (1975) de Fernando del Paso, tal como señala De la Fuente:

---

<sup>347</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>348</sup> *Ibid.*, p. 255

La memoria puede convertir el relato en un muestrario de acontecimientos que sirven para valorar la experiencia personal a manera de testimonio, como en *La noche de Tlatelolco* (1970) de Elena Poniatowska, que enjuicia la masacre de la capital mexicana en el 68, como la enciclopédica *Palinuro de México* (1975) de Fernando del Paso, *La invitación* (1972), de Juan García Ponce, *Manifestación de silencios* (1979) de Arturo Azuela o *Amor propio* (1992) de Gonzalo Celorio (...).<sup>349</sup>

De acuerdo con Donald Shaw, otras novelas que se inscriben en la tradición testimonial como *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska (1969), describen las experiencias desde la perspectiva marginal; en el caso de esta novela, se trata de un personaje femenino con una fortaleza y autosuficiencia atribuidas a su pertenencia a la clase trabajadora y a que en el pasado fue una soldado de la revolución mexicana: “Su historia, llena de interés humano, desarrollada sin comentario ideológico, ocupa un sitio especial dentro del canon de lo testimonial”<sup>350</sup>. Otra novela como *Nunca estuve sola* de Nidia Díaz (1988) cuenta la historia de una guerrillera que desde el encarcelamiento y las heridas físicas relata en primera persona una mezcla que transita de los datos puramente autobiográficos, al análisis social y la propaganda política mostrando con ellos los distintos elementos que se podrían nombrar como característicos de la narración testimonial.

La nostalgia también actúa como vehículo para la fusión de los géneros y la negación de la exclusividad de un autor a escribir un texto único. El valor se da tanto por los acontecimientos históricos, como por lo cotidiano, lo que permite el desarrollo de personajes evaluados a partir de una perspectiva muy humanizada:

Cercano al relatar de una vida se encuentra el rescate de lo más cotidiano, a lo que se subordina, en resumen, la Historia, desde la que se permite, por otra parte, la narración nostálgica o arbitraria. Esto ha significado la sustitución de las concepciones globalistas

---

<sup>349</sup> DE LA FUENTE, José Luis. *La nueva narrativa Hispanoamericana. Entre la realidad y las formas de la apariencia*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2005, p. 24.

<sup>350</sup> SHAW, Donald, L., *Nueva Narrativa Hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, op. cit., p. 256.

por un interés en lo diario y en lo autobiográfico, recuperando la memoria gestada desde la infancia o la adolescencia.<sup>351</sup>

Esa narración de la nostalgia conduce a una revisión histórica apreciada desde un ángulo más personal, sin abarcar conceptos universales: “Tras el declarado fin de la Historia hay una vuelta a ciertos patrones de la modernidad, en lo que resulta un movimiento nostálgico que abarca la revisión de un pasado que se evalúa por si es posible reinterpretar el presente.”<sup>352</sup> En los años sesenta existe un intento de recuperación del pasado, aun cuando no se trate de recuerdos gratos, y en algunas clasificaciones aparece como “literatura de la memoria” tal es el caso de la obra *La casa junto al río* (1983) de Elena Garro. Un estilo narrativo que utiliza la nostalgia para dar voz a la primera persona y retrata las vivencias de una clase, de una época, como en *Las batallas en el desierto* (1981) de José Emilio Pacheco, o *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981) de Alfredo Bryce Echenique. La mezcla de la primera, segunda y la tercera personas gramaticales es un recurso muy utilizado por la literatura del *Postboom* que amplía el horizonte en esa evocación del pasado que no sólo funciona como contenido de la trama, sino como punto de reflexión para la valoración del presente.

## 2) La cultura pop

Desde la publicación de *La traición de Rita Hayworth* (1968), Manuel Puig introduce un cambio en la temática novelística a través del personaje que es una actriz de cine. Y aunque los críticos no logran llegar a un acuerdo acerca de si Manuel Puig pertenece al *Boom* o al *Postboom*, lo que sí es innegable es la incorporación de iconos pop dentro de la literatura cuyo antecedente está en Cortázar con cuentos como “El

---

<sup>351</sup> DE LA FUENTE, José Luis, *La nueva narrativa Hispanoamericana. Entre la realidad y las formas de la apariencia*, op. cit., p. 25.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 24.

perseguidor” (1959) o incluso en Borges cuando Billy de Kid aparece en *Historia universal de la infamia* (1935). De cualquier manera, es con Puig y sobre todo con *El beso de la mujer araña* (1976) y su versión para la pantalla grande que la cultura pop se vuelve constantemente referencial en la literatura, y que continuará así en la literatura del siglo XXI:

A la zaga de *La traición de Rita Hayworth* vienen *La tía Julia y el escribidor* (1977) de Vargas Llosa, *La cabeza de la hidra* (1978) de Fuentes, *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria* (1980) de Donoso y *El amor en los tiempos del cólera* de García Márquez, para mencionar sólo algunas novelas del Boom que más obviamente incorporan elementos tomados de la literatura popular comercial.<sup>353</sup>

Donald Shaw señala que Puig fue un autor que incorporó elementos extraliterarios sin ser exclusivamente popular: componentes de la cultura pop; tales como, tangos, boleros, radionovelas, películas; y también, utilizó modelos literarios considerados como exclusivos de la literatura comercial, es decir, novela de crímenes y novela rosa eliminando la dicotomía entre “lo literario” y “lo comercial” que predomina en la era global: “Característica es la manera en que los elementos de cultura popular en *Boquitas pintadas* se utilizan para suavemente satirizar la manera ingenua de las chicas de la pequeña burguesía provincial, o la manera en que las películas en *El beso de la mujer araña* funcionan para ilustrar la evolución ideológica de Valentín y Molina.”<sup>354</sup> En este sentido, Puig se coloca entre los autores del *Boom* y la literatura del *Postboom* abriendo una puerta para otros autores que mezclan estructuras propiamente literarias con una cultura popular contemporánea. Este tipo de libro es el que ha imperado en la Posmodernidad hasta la actualidad con matices determinados por el contexto global, tal como explica Alessandro Baricco (y que analizamos en el capítulo anterior).

---

<sup>353</sup> SHAW, Donald, L., *Nueva Narrativa Hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, op. cit., pp. 271-272.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 272.

La influencia de los medios de comunicación trastoca el proceso de creación literaria y el material novelístico de los escritores. Si en la década de los sesenta, el cine fue decisivo para los artistas, hacia los setenta y ochenta, la televisión permeaba todos los estratos sociales y se hicieron imprescindibles los estudios sobre la cultura de masas. Las novelas se entreveran con los *mass media* haciendo evidente su relación con el cine, la televisión, la música, los cómics hasta la época global en la influencia de Internet es inminente. La cultura popular se vuelve intrínseca a la estructura narrativa (como hemos expuesto en el capítulo 1):

El mundo de la comunicación se pone en cuestión en *Los periodistas* (1978) de Leñero, *La guerra de Galio* (1991) de Héctor Aguilar Camín o *Tinta roja* (1996) de Alberto Fuguet. Sirve de muestrario de experiencias y evaluación de un pasado en *Las hojas muertas* (1987) de Bárbara Jacobs o como crónicas social e iniciación del protagonista en *Los últimos días de "La Prensa"* (1996) de Jaime Bayly. El quehacer periodístico de García Márquez se advierte, por ejemplo, en el tono y la facturación de obras como *La aventura de Miguel Littin, clandestino en Chile* (1986) o *Noticia de un secuestro* (1996).<sup>355</sup>

Novelas como *Los periodistas* de Vicente Leñero publicada en el año de 1978 marcan el inicio de una serie de publicaciones que deambulan desde obras como la de Bárbara Jacobs, *Las hojas muertas* de 1987 hasta la última década del siglo XX con *Noticias de un secuestro* del propio García Márquez y de nuevas generaciones como el escritor chileno, Alberto Fuguet y su novela *Tinta roja* de 1996.

### 3) Personajes marginales como centro de la novela.

Acerca del desarrollo de los personajes, la siguiente característica que destaca José Luis de la Fuente en la Nueva Novela es la de la marginalidad: esa recuperación de los grupos marginales otorgando importancia a seres que antes eran considerados de

---

<sup>355</sup> DE LA FUENTE, José Luis, *La nueva narrativa Hispanoamericana. Entre la realidad y las formas de la apariencia*, op. cit., p. 36.

poco o casi nulo interés para el género novelístico. Desde los años sesenta, las narraciones son protagonizadas por los de la clase media, los homosexuales, los grupos juveniles, los habitantes de suburbios, los sirvientes. Predomina la ubicación en la ciudad pero también las novelas de ambiente rural, aunque abordado con una nueva problemática contaminada por lo urbano, tal como sucede en la novela mexicana de finales de los setentas:

En México pueden señalarse las obras de Luis R. Moya – *El aguacero* (1977)-, Jesús Gardea –*La canción de las mulas muertas* (1981) y *El sol que estás mirando* (1981)-, Eugenio Aguirre –*Pasos de sangre* (1989)- Herminio Martínez –*Hombres de temporal* (1987)-, Alejandro Hernández –*Nos imputaron la muerte del perro de enfrente* (1989)-, o las obras policíacas de Jorge Ibargüengoitia, Paco Ignacio Taibo II, y, en otros países, las novelas ecologistas de Luis Sepúlveda y Mayra Montero.<sup>356</sup>

La inclusión de personajes marginales se convierte también en un puente para la recuperación de minorías, no sólo indígenas, sino por ejemplo, el tema de lo judío como sucede en *Morirás lejos* (1967) de José Emilio Pacheco. O las vivencias familiares pasadas en *Las genealogías* (1982) de Margo Glantz, *El error de la luna* (1995) de Héctor Aguilar Camín. Sergio Pitol en *El desfile del amor* (1984) unido a la investigación policial de carácter personal. La marginación también puede derivar en las historias de exilio como *¿ABCDerío-o ABeCeDamo?* (1980) del mexicano Daniel Leyva, o el tema de la emigración como en la novela *Frontera sur* (1994) de Horacio Vázquez Rial. Y otros tipos de personajes, tal como destaca José Luis de la Fuente:

Aparecen niños como protagonistas, como Julius, o *Cocuyo* de Severo Sarduy; adolescentes, desde *Los cachorros* (1967) de Vargas Llosa y los de *Crónica de San Gabriel* (1960) de Julio Ramón Ribeyro, los de José Agustín en *La tumba* (1964), Gustavo Sáinz en *Gazapo* (1965) y *Compadre Lobo* (1977), y *Celestino antes del alba* (1967), luego *Cantando en el pozo* (1982), de Reinaldo Arenas, pero también ancianos en *Un viejo que leía novelas de amor* (1989) de Luis Sepúlveda, *Viejo* (1995) de Adriano Sánchez León e incluso *Donde van a morir los elefantes* (1995) de José Donoso. El mundo de la homosexualidad aparece en *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig, por ejemplo, pero también en las novelas mexicanas *Después de todo* (1969) de José Ceballos Maldonado, *El desconocido* (1977) de René Rodríguez Cetina, y, últimamente las novelas del peruano Jaime Bayly, *No se lo digas a nadie* (1994), *Fue*

---

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 26.



*ayer y no me acuerdo* (1995) y *La noche es virgen* (1997), de aprendizaje y maduración en un mundo encrudecido por la droga, o paródicamente en *La Patografía* (1998) del puertorriqueño Ángel Lozada. La homosexualidad femenina en Cristina Peri Rossi y las obras de las mexicanas Rosamaría Roffiel, *Amora* (1989), y Sara Levi Calderón, *Dos mujeres* (1990).<sup>357</sup>

El desarrollo de todos estos personajes requiere la introducción de un lenguaje también marginal, de una jerga popular que los caracterice, como en *Celestino antes del alba* (1967) de Reinaldo Arenas. El uso de un lenguaje específico hace que las narraciones sean más locales y se requiere, por lo general, del manejo del contexto para apreciar a fondo una novela de un entorno específico.

#### 4) Novela histórica

De acuerdo con el autor José Luis de la Fuente, la historia también forma parte de las características de la novela hispanoamericana, no sólo para revisarla, sino también para modificarla, en novelas de carácter político, histórico y periodístico, apoyándose de la mezcla de géneros que establece una interacción que otorga una gama de posibilidades en las tramas narrativas:

Por encima de la imaginación, se asiste a una reevaluación de los poderes de la memoria que alcanza a la dimensión política del escritor. El diálogo que se establece en la novela no es unívoco y son requeridos otros textos de apoyatura que en última instancia repercuten en la multivocidad de la obra. Y esto llega a suceder en tres direcciones: la estructural –es el caso de los géneros paraliterarios–, la intertextual –la novela de artista o intelectualizada– y la documental –sea histórica, política o testimonial–. La línea genérica de demarcación es ya tan difusa que las tendencias se funden o se combinan.<sup>358</sup>

Los escritores del *Postboom* reconstruyen un pasado histórico a través de la narración ya sea apoyados en otros textos para otorgar certeza en el lector dentro del mundo de ficción; fuentes, influencias que aparecen como referencia explícita; o textos que adquieren un carácter documental, ya sea argumentado desde una perspectiva histórica o política, hasta la testimonial de la que hablábamos anteriormente. Novelas

---

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 32.

como *El arpa y la sombra* (1980) de Carpentier, *La guerra del fin del mundo* (1981) de Mario Vargas Llosa, *El general en su laberinto* (1989) de Gabriel García Márquez o *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes han marcado una línea que ha seguido hasta la actualidad debido a que los autores del *Boom* siguieron publicando novelas que se pueden clasificar dentro de las temáticas abordadas por las siguientes generaciones literarias.

La historia contemporánea de México se evalúa en *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska, *El tamaño del infierno* (1973) de Arturo Azuela, *Un redoble muy largo* (1974) de Manuel Echeverría, y *Una piñata llena de memoria* (1984) de Daniel Leyva. Otras evalúan lo acontecido en una generación, como *Las batallas en el desierto* (1981) de José Emilio Pacheco, *Pánico o peligro* (1983) de María Luisa Puga, y *No me esperen en abril* (1995) de Bryce Echenique.<sup>359</sup>

La novela histórica en América Latina es una tradición que no se ha dejado de cultivar ni en la época del *Boom* ni posteriormente, se ha experimentado con la manera de abordar el contexto histórico y con distintos periodos o personajes que hayan cambiado el curso de la historia. Se puede enfocar desde una perspectiva personal como es el caso de *Las batallas en el desierto* (1981) de José Emilio Pacheco en la que a través de la mirada infantil del protagonista, el escritor retrata un periodo de la historia de México de los años cuarenta; o en *No me esperen en abril* (1995) de Bryce Echenique.

##### 5) La metanarración

A través de una metanarración, los escritores podían crear historias que abarcaran otros relatos insertos. En primer lugar, tenemos como forma de concebir la narración, la autoconsciencia: “La narración, en un proceso que arranca de la modernidad, a partir de finales de los sesenta se vuelve sobre sí misma para hacer de ella el motivo principal de la obra. El protagonista reflexiona sobre el relato, traza el camino a seguir y va desvelando sus más íntimos secretos y penalidades, habitualmente a manera de

---

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 33.

parodia.”<sup>360</sup> No es casualidad que muchos de los narradores de los novelistas Latinoamericanos sea un escritor, o alguien cuya relación con la escritura sea material del relato.

La línea que divide al autor y al lector se vuelve tan delgada que se difumina, el lector está presente en la obra de una manera consciente. La metanarración estaba ya en las novelas del *Boom* pero se extiende hasta la actualidad:

La metanarración ya era un procedimiento en *Cambio de piel* (1967) de Carlos Fuentes, y tema en *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, pero alcanzará a un buen número de obras de los más jóvenes, como *Percusión* (1982) de José Balza o parcialmente en *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño. Vinculado a ella, la novela del artista finisecular se recupera, como las mismas de Bryce Echenique, *Los juegos* (1967) de René Avilés Fabila, *La Mafía* (1967) de Luis Guillermo Piazza o *La rompiente* (1987) de Reina Roffé, que han de ser vinculadas a la narrativa metafictional. Las novelas de Roberto Bolaño, como *La literatura nazi en América* (1996), *Estrella distante* (1996) y *Los detectives salvajes* (1998) muestran una forma de lo literario que con la técnica de las “atribuciones erróneas” propuesta por Borges indaga en la metafiction y en la narrativa de apariencia ensayística.<sup>361</sup>

Si en *Rayuela* (1963) leíamos la teoría de Morelli explicando el proceso de creación de la misma novela que se intercala entre sus páginas, siguiendo la propuesta que hace el autor a sus lectores involucrándolos, en las novelas del *postboom* se mezclan géneros literarios, se incluyen otros textos tal como veíamos con la novela histórica pero pertenecientes a un mundo inmerso en lo ficcional. Por otro lado, cabe mencionar que la importancia de Roberto Bolaño y su influencia en las novelas que reciben el siglo XXI es un tema que actualmente está acaparando la atención de los académicos, de la crítica y de los escritores que siente su influencia más directa. De tal manera que, la utilización de otros textos insertos en la trama novelística se vuelve un recurso muy utilizado por los escritores característica de las tres últimas décadas del siglo XX:

---

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 23.

En ocasiones, los textos se utilizan hasta el punto de constituir éstos el soporte global de la obra; es decir, ellos conforman un viaje libresco y “sentimental”, se señala, sobre el que se observa la evolución del personaje, como en *Vida con mi amigo* (1994) de Bárbara Jacobs, o llegan a confundirse los personajes literarios con la realidad, como en *Reencuentro de personajes* (1982) de Elena Garro, o servir de contrapunto para los movimientos de los protagonistas en algunos momentos de *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* (1985) de Bryce Echenique. Angelina Muñoz-Huberman, en *Las confidentes* (1997), ofrece una serie de conversaciones que entre dos amigas se plantean como si fueran unas nuevas *noches árabes* o un contemporáneo *decamerón*. La iniciación de la protagonista de *Claudia conversa* (1995), de David Viñas, queda marcada por sus estudios de literatura y las imágenes de la cultura popular que la rodean. En *Cantando en el pozo* (1982) de Reinaldo Arenas se suspende la narración para ofrecer las citas en el blanco de la página (a la inversa, la página negra de Sterne que reaparece en *Tres tristes tigres* de Cabrera infante).<sup>362</sup>

La intertextualidad permite el desarrollo de los personajes en novelas como *Vida con mi amigo* (1994) de Bárbara Jacobs; incluso se desvirtúa la línea entre personaje literario y realidad dentro del universo novelístico, tal como sucede en *Reencuentro de personajes* (1982) de Elena Garro. Personajes que estudian literatura, citas a pie de página que permiten una transgresión de géneros literarios, y la referencia a otros autores y libros constituyen el universo novelístico.

Este tipo de novelas que utilizaban como recurso la metanarración tuvo mucho auge en las novelas publicadas a finales de los sesenta y hasta los ochenta, principalmente, aún cuando es un recurso existente en la historia de la literatura y que lejos de perecer, los escritores siguen recurriendo a él. John Brushwood nos señala la importancia que tuvo en los años señalados este tipo de texto:

La autorreferencia varía mucho respecto de su grado de importancia, al comparar varias novelas. En algunos textos, la narración se refiere casi totalmente a sí misma; en otras, la autorreferencia se cultiva al lado de la referencia a una realidad externa. Por razones obvias, la autorreferencia pura o completa es casi imposible, pero sí, hay novelas que casi la logran. Abundan novelas que se refieren a su propia narración y también a otro referente externo. Tal combinación de referentes se encuentra, en grado variable, en casi la mitad de las novelas publicadas entre 1967 y 1982.<sup>363</sup>

Este tipo de novelas que utilizaron la autorreferencia como recurso, fueron quizá las que más siguieron la línea de experimentación formal, que va de una estructura

---

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>363</sup> BRUSHWOOD, John S., *La novela mexicana (1967-1982)*, México: Grijalbo, 1985, pp. 105-106.

narrativa que se aleja del orden lineal, a la combinación de elementos literarios, la trasgresión de géneros y la experimentación lingüística.

#### 6) Las escritoras

A pesar de la existencia de grandes novelas, el hecho de que en época del *Boom* hayan existido creaciones novelísticas con un éxito tan avasallador que coincidía con la calidad, hace que de alguna manera, las expectativas acerca de la denominada novela latinoamericana fueran muy específicas de parte del mundo editorial y de los lectores.

Sin embargo, los autores del *Boom*, tal como vimos en algunos ejemplos, cambiaron su línea temática y su manera de escribir novelas haciendo que sus ventas, aunque siempre buenas, no fueran exorbitantes. Fueron las mujeres escritoras en la década de los ochenta y principio de los noventa quienes relevaron a los escritores en cuanto a lugar privilegiado en librerías y en público lector. Señaladas como seguidoras de la literatura del *Boom*, pero al mismo tiempo, con problemáticas femeninas (lo cual no significa feministas necesariamente) y con una fórmula exitosa que incluía un público más amplio, autoras como Isabel Allende, Ángeles Mastreta, Laura Esquivel, Carmen Boullosa, Laura Restrepo hicieron de sus obras *bestsellers*:

Sin duda alguna, el acontecimiento literario más memorable de principios de los años 80 en Hispanoamérica fue la publicación en 1982 del gran éxito de Isabel Allende, *La Casa de los Espíritus*. La combinación de episodios dramáticos (y melodramáticos), historias de amor, elementos mágicos y compromiso social, parecían garantizar que la novela sería para el posboom [sic] lo que *Cien años de soledad* fue para el Boom [sic].<sup>364</sup>

En el caso de Isabel Allende, siguiendo a Donald Shaw, podemos observar en sus textos, una línea temática que viene de las novelas del *Boom*: fantasía, magia representada en novelas como *La casa de los espíritus* y en muchos de sus cuentos,

---

<sup>364</sup> SHAW, Donald, L., *Nueva Narrativa Hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, op. cit., p. 277.

aunque con un claro alejamiento del pesimismo de las novelas de los autores del *Boom*, su visión es siempre esperanzadora; y también, una vía que la coloca como autora realista, sobre todo a partir de *De amor y de sombra* (1984) donde hay un claro enlace con las novelas del *Postboom* por la utilización en su narrativa del tiempo lineal, sus temáticas amorosas, el compromiso social que resulta imprescindible para el desarrollo de la trama de la vida de los personajes:

La personalidad, a menudo débil y sin contornos claros, de algunos personajes de la novela del Boom se debe a su intelectualismo, sus conflictos y sus dudas interiores. En cambio, en el posboom, [sic] en el que los conflictos de los personajes tantas veces tienen que ver con su situación social, se atenúa la debilidad. Específicamente, las tres primeras novelas de Allende pertenecen al género del melodrama social, con argumentos dramáticos, una fuerte dosis de sentimentalismo y sobre todo un maniqueísmo moral muy pronunciado que expresa la confianza de la autora en los valores éticos. No se subraya ni la indecisión interior ni la complejidad mental de los personajes. Pero lo que más llama la atención es que los personajes «fuertes» resultantes son casi siempre mujeres.<sup>365</sup>

A las novelas del *Boom* asociamos personajes de una complejidad mental que resulta un verdadero reto para el lector descifrar pero también es visible la ausencia de personajes femeninos de carácter fuerte. Ya en el *Postboom* y sobre todo con autores como en este caso, Isabel Allende, tienen predilección por mostrar entre sus personajes protagónicos mujeres fuertes, feministas que reflejan la opinión de las escritoras acerca de una nueva visión de la condición femenina, contrastándolas con personajes de escaso vigor y personajes masculinos dibujados desde una óptica crítica femenina. Las mujeres descritas por Allende están vinculadas con el acto de comunicar (escribir), el amor, y su vinculación con alguna ideología.

Tal como señala Donald Shaw, hay un cambio en la concepción del contexto sociocultural; mientras los escritores del *Boom* transmitían en sus novelas una percepción de inquietud de la realidad; en el *Postboom*, el mundo adquiere un aire de calma esperanzadora:

---

<sup>365</sup> *Ibid.*, pp. 279-280

Las cuatro primeras novelas de Allende indudablemente ilustran ese cambio. En *De amor y de sombra* esto conlleva a dos consecuencias negativas. En primer lugar, el argumento descansa en una serie de oposiciones demasiado obvias (el Barrio Alto de Santiago *versus* la granja rural de los Ranculeos; la burguesía *versus* el proletariado; las mujeres fuertes *versus* los hombres débiles, ausentes o malvados; el amor, la bondad y la justicia *versus* la maldad y la violencia). En segundo lugar, se enfatiza la emoción más que la acción frente al régimen militar, como si el amor fuera una fuerza social en sí mismo, o como si el amor y no la ideología creara la dinámica que subyace a la denuncia y a la insurrección. Estamos, como a menudo en el posboom, en pleno neorromanticismo.<sup>366</sup>

A base de dicotomías muy evidentes, la escritora chilena muestra en sus novelas una visión optimista, sentimental, generosa que hace de sus personajes seres que alcanzan el éxito y la felicidad a pesar de los problemas a los que puedan enfrentarse debido a sus circunstancias políticas o sociales. Al mismo tiempo, esta literatura que muestra códigos de desciframiento sencillos permite llegar a un mayor número de lectores, razón por la cual, mantuvo en las librerías la literatura hispanoamericana con remuneraciones significativas para las editoriales.

Al igual que Isabel Allende, está la escritora mexicana, Laura Esquivel quien con su novela *Como agua para chocolate* (1998) consiguió un éxito avasallador en ventas, traducciones e incluso se hizo una versión cinematográfica. Las críticas favorables a esta novela provienen esencialmente de los grupos feministas quien ven en esta novela un argumento de rebelión contra la sociedad patriarcal, machista y una nueva forma de concebir lo femenino; mientras que algunos detractores, han opinado que el enfoque de la novela continúa ciñendo a la mujer dentro del papel tradicional a través de la cocina y de su renuncia a sus propias inquietudes:

Si bien Esquivel deconstruye el relato sentimental con la esperanza de concienciar a sus lectoras (y también a sus lectores), no todo cuadra perfectamente con su deseo de comunicar su desacuerdo con la situación tradicional de la mujer mejicana. Al fin y al cabo, Tita nunca sale del ámbito reservado de la mujer: la cocina. Su rebelión no está relacionada con la problemática de clase o de raza, tan prominentes en México. Su capacidad de dar de mamar a su sobrino sin haber dado a luz parece ensalzar un concepto heroico de la maternidad, en perfecta consonancia con la tradición.<sup>367</sup>

---

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 322.

Esta escritora, al igual que Isabel Allende, utiliza elementos magicorrealistas en su narración, con un carácter más bien lúdico, que aleja a la novela de una crítica realista. Otras novelas de escritores que se convirtieron en un éxito en ventas fue *Arráncame la vida* (1986) de la escritora mexicana, Ángeles Mastretta; *La casa de la laguna* (1995), de la Puertorriqueña, Rosario Ferré, donde se critican las estructuras del sistema gobernante a través de una mirada femenina:

Así como Ferré en *La casa de la laguna* critica las estructuras del poder de la burguesía puertorriqueña desde el ángulo de observación de una mujer sometida al sistema burgués y patriarcal, así Mastretta adopta el punto de vista de la mujer de un general de la Revolución Mexicana que, con sus cómplices, acapara el poder político y la riqueza del país en los años 30 y 40, para comentar irónica y paródicamente el periodo posrevolucionario. Como *La casa de los espíritus* de Allende, y *Como agua para chocolate* de Esquivel, *Arráncame la vida* (el título fue sugerido por una canción popular) mezcla el tema de la desmitificación de la vida política y social que rodea a las protagonistas con el de rebelión contra el machismo imperante.<sup>368</sup>

Las novelas de estas escritoras, pues, han sido representantes del *post boom*, con unas características en común, de acuerdo con Donald Shaw, tales como: lenguaje que permite el fácil acceso a todo tipo de lectores, argumento predominante en el seguimiento de la narración, espontaneidad, referencias coloquiales identificables de manera inmediata, humor, femineidad. Digamos, entonces que muchas escritoras se arriesgaron a un experimento inclusivo que no siempre tuvo un resultado favorable, y que generó muchas críticas de la crítica literaria, de otros escritores y académicos pero que nos sirve para ejemplificar el tipo de lector que requiere de una referencialidad evidente y un lenguaje de fácil acceso y que lleva a cuestionarse a los escritores más jóvenes cuya relación con el *Boom* era de admiración pero no de imitación, al hecho de que se hiciera literatura “bajo pedido” como cualquier producto de consumo.

---

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 323.



La diferencia teórica entre el *Boom* y el *Postboom* es muy relativa, ya que no se trata de un orden cronológico entre sus autores, muchos escritores son contemporáneos de los autores que conformaron el *Boom* pero resultaron excluidos y escribieron sus propias propuestas. El escritor Eloy Urroz perteneciente a la generación del *Crack* de la que nos ocuparemos más adelante, recopila de la siguiente manera la literatura del *Postboom*:

Se podría intentar un mapa sucinto aunque siempre con el agravante de las generalizaciones; hubo: a) o bien, el compromiso político (Spota) o a ultranza (De la Torre) o la burocratización de intelectuales (Ruiz, Celorio), hasta el desmadre que confundió la vida con el arte y viceversa (Meza, Samperio), b) o bien, desde la fácil confusión que entrañaba la sana idea de «lo popular» (Garibay, Ramírez Heredia) y «lo popular» integrado a un proceso más rico, elaborado y complejo (Pitol, Del Paso, Sada), c) o bien, la confusión entre el espíritu libertario o libertinaje que frustró la carrera de grandes narradores (Melo) y la falta de rigor y ambición formal (Avilés Fabia, Aguilar Camín, Alatríste, Chacón), d) o bien, desde la búsqueda de la añorada subjetividad (Fuentes, García Ponce, Galindo) que lamentablemente se confundió, en algunos casos ulteriores, con ignorancia o bien miopía de que existía, a pesar de todo, una tradición occidental y universal que no se podía ni debía desconocer –que se tenía que estudiar y releer- a riesgo de producir textos olvidables o locales (Eugenio Aguirre, Juan Villoro, Rafael Pérez Gay, entre otros).<sup>369</sup>

Lo que se visualiza es que la idea de una unidad temática se disuelve, la controversia con la que empezó el siglo XX entre los que abogaban por literaturas nacionalistas y literatura cosmopolita y que el *Boom* resolvió de alguna manera, no es que estuviera acabada (lo vemos en la actualidad a lo que denominamos local-global), pero sí hay una variedad que no vende como lo hacía el realismo mágico y que hace que se pierda el interés en una literatura que se etiquetó de “exótica” pero que encuentra en la libertad temática su punto de encuentro con la literatura universal.

---

<sup>369</sup> URROZ, Eloy, “El *Crack* en el vórtice de la novela mexicana” en *Crack. Instrucciones de uso*, Mondadori: México, 2004, pp. 158-159.

## CAPÍTULO 3. LA NARRATIVA MEXICANA EN LA ERA DE LA GLOBALIZACIÓN

*Vanidad de creer que comprendemos  
las obras en el tiempo: él entierra a sus  
muertos y guarda las llaves. Sólo en sueños,  
en la poesía, en el juego –encender una vela,  
andar con ella por el corredor– nos asomamos  
a veces a lo que fuimos antes de ser esto  
que vaya a saber si somos.*

JULIO CORTÁZAR

### 3.1.LA LITERATURA Y EL MUNDO GLOBALIZADO

Como concepto económico, la globalización se refería en un inicio a la interdependencia de las empresas de varios países, pero la idea se ha ampliado y hoy se considera un proceso dinámico tecnológico, social y cultural que tiende a reproducir propuestas unificadoras en todo el orbe. Para referirse a este fenómeno, Lipovetsky habla de la existencia de una cultura-mundo que no se construye con los rasgos de un universal concreto y social, sino como un mundo global sin fronteras regido por los capitales, las transnacionales, el ciberespacio y el consumismo:

Cultura-mundo significa fin de la heterogeneidad tradicional de la esfera cultural y de la universalización de la cultura comercial, conquistando las esferas de la vida social, los estilos de vida y casi todas las actividades humanas. Con la cultura-mundo se difunde por todo el globo la cultura de la tecnociencia, del mercado, los medios, el consumo, el individuo; y con ella una muchedumbre de problemas nuevos con repercusiones globales (ecología, inmigración, crisis económica, pobreza del Tercer Mundo, terrorismo...), pero también existenciales (identidad, creencias, crisis de sentido, trastornos de la personalidad...). La cultura globalizadora no sólo es un hecho, es al mismo tiempo un interrogante sobre sí misma, tan acusado como insatisfecho. Mundo que se vuelve cultura, cultura que se vuelve mundo: una cultura-mundo.<sup>370</sup>

La cultura-mundo apunta a ser un regulador planetario que produce contenidos determinados que recorren el globo de un extremo a otro. La dicotomía entre alta

---

<sup>370</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, op. cit., pp. 9-10.

cultura y cultura de masas se diluye en las lógicas que impone la economía, la mercadotecnia y la publicidad. Lipovetsky explica que así como el capitalismo es global, la cultura-mundo está caracterizada por estar regida por un orden comercial: no se trata de la tradición y la cultura de las élites, sino de un apartado más del marketing en la sociedad hipermoderna:

Así como se construye un hipercapitalismo tentacular y globalizado, también vemos desarrollarse lo que podríamos llamar la hipercultura, cultura-mundo. Se define en primer lugar por el fin del antagonismo de cultura y economía, en segundo por la hipertrofia de la esfera cultural, en tercero por su absorción por el orden comercial. La cultura que caracteriza la época hipermoderna no es ya el conjunto de normas sociales heredadas del pasado y la tradición (la cultura en sentido antropológico), ni siquiera el mundillo de las artes y las letras (alta cultura); se ha convertido en un sector económico en plena expansión, tan considerable que ha acabado por hablarse, y no sin motivo, de «capitalismo cultural». La cultura-mundo describe el sistema económico-cultural del hipercapitalismo globalizado.<sup>371</sup>

Los sistemas que operan en la globalización económica basados en la retribución monetaria, lo hacen también en el mundo cultural. La misma lógica existente en la moda de rapidez, inmediatez y reemplazo, reaparece en lo que denominamos cultura de masas, difuminando la línea que separaba una esfera cultural de otra. De acuerdo con Lipovetsky:

Se entra en la cultura-mundo cuando el arte no obedece más que las leyes de la economía. Reciclado y reformateado por el mercado, el arte se ha convertido en un elemento constitutivo de la cultura-mundo. Este movimiento de doble dirección crea la mutación característica de la hipermodernidad cultural. En la época de la cultura-mundo, la cultura se vuelve mundo de marcas y consumo, y el mundo comercial se vuelve más o menos cultural.<sup>372</sup>

Las leyes de la economía son las que condicionan la supervivencia en la globalización. El arte se sumerge en el universo de la mercadotecnia para garantizar su existencia en el mundo contemporáneo. Un ejemplo que ilustra claramente los conceptos que expone Lipovetsky es el cine, que en su opinión posee un lenguaje

---

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>372</sup> *Ibid.*, p. 76.

universal, exporta cultura y exalta la figura de las estrellas de cine conocidas internacionalmente. El cine incita al consumo y lo coloca entre las artes más solicitadas por el gran público del siglo XXI:

Homogeneización tanto más eficaz porque las industrias culturales del hipercapitalismo transnacional se caracterizan por un alto grado de concentración: el 85% de las grabaciones musicales vendidas en el mundo ha sido producido únicamente por cuatro grandes grupos empresariales; los quince primeros grupos audiovisuales acaparan el 69% de los programas de televisión; y en un sector muy revelador de este tipo de concentración —el cine—, la superpotencia de Hollywood explota sus recursos a fondo: siete majors estadounidenses acaparan el 80% del mercado mundial y el 85% de las localidades vendidas en el mundo son para películas producidas en Hollywood.<sup>373</sup>

La imagen predomina sobre la palabra, razón por la cual, el cine ejemplifica claramente la noción de cultura-mundo; no obstante, todas las artes están delimitadas por el mismo contexto global. Al respecto, Lipovetsky puntualiza que el hecho de que la cultura-mundo predomine en el planeta no significa que desaparezcan las diferencias: una cultura global no necesariamente homogeneiza un mundo heterogéneo *per se*:

(...) A pesar de las potencias unificadores de la cultura-mundo, las herencias culturales, los «caracteres nacionales» y las religiones seguirán dejando su huella en las conductas, las formas de ser y de sentir. No vamos hacia un mundo con gustos, modos de vida y costumbres idénticos, sino hacia culturas diferentes reestructuradas por las mismas lógicas del capitalismo y de la técnica, del individualismo y el consumismo. No un modelo único, sino versiones distintas de una cultura-mundo basada en el mercado, la tecnociencia, el individuo.<sup>374</sup>

Las características culturales de una nación permanecen, la producción en las artes plásticas y la literatura son, en parte, resultado de su contexto. Sin embargo, esa cultura-derivada de la globalización económica otorga pautas y elementos para que lo local circule a nivel global, acentuando las diferencias entre el centro y la periferia, debido a que un considerable número de producciones artísticas están destinadas a permanecer en la invisibilidad de lo local por la dificultad para conseguir los parámetros de lo global.

---

<sup>373</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 72.

Las producciones culturales que logren un posicionamiento global se extienden hacia un público más amplio, permitiendo que un mayor número de personas tenga acceso a culturas diversas. Paradoja del mundo actual de la que nos habla Lipovetsky en su análisis de la sociedad contemporánea: al tiempo que es la era de lo masivo, se promueve la hiperindividualización:

En la época de la globalización, el imperativo de innovación no implica ya la negación de las tradiciones y del pasado, antaño considerados arcaicos: como las identidades culturales propias de cada país son fenómenos vivos, la gestión intercultural se dedica a combinar lo universal y lo particular, lo racional y lo tradicional, la unidad moderna y la diversidad de las costumbres.<sup>375</sup>

La tradiciones y costumbres de un país son los pilares de las culturales locales. En este sentido, Lipovetsky resalta la importancia de la lengua, pues ésta es uno de los legados que enfatizan las diferencias internacionales, pues los habitantes de una región geográfica determinada muestran predilección por su idioma:

De un extremo a otro del planeta se puede saborear la Coca-Cola y ver las mismas películas, pero se quiere hablar en la lengua propia: hay que admitir que, en este sentido, las culturas particulares no han perdido nada de su vitalidad. En realidad, las tendencias universalistas que acompañan la mundialización alimentan al mismo tiempo la recuperación de los fenómenos particularistas e identitarios. La cultura-mundo, lejos de ser la tumba de la diversidad de las lenguas, es más bien el instrumento de su consolidación como elemento de afirmación identitaria de grupos e individuos deseosos de valorar la diferencia.<sup>376</sup>

Es innegable la existencia de una cultura global que recorre el planeta y que expande propuestas de la industria cultural. No obstante –como también reflexiona García Canclini–, cada región asimila de manera distinta esta cultura-mundo, de acuerdo con sus parámetros locales. La cultura global está impuesta en gran medida por las compañías transnacionales estadounidenses, pero esto no quiere decir que la cultura local se americanice forzosamente:

---

<sup>375</sup> *Ibid.*, pp. 126-127.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 127.

Una cosa es decir que las industrias culturales estadounidenses dominan el mercado mundial y otra que todas las culturas del mundo están en vías de americanizarse. Porque las industrias de la información, el consumo y la cultura no son toda la cultura. Las lenguas, la historia, la literatura y la religión no dejan de reconstruir la diferencia cultural, la «indigenización», tanto en lo que se produce como en las formas de ver, ser y sentir.<sup>377</sup>

La actividad literaria está relacionada directamente con la lengua, con lo local, aunque el medio literario sea parte de la globalización y de los sistemas económicos que garantizan la supervivencia de los creadores y la difusión de la obra. La actividad estética no sólo radica en el proceso creativo, sino en la creación de una imagen con la cual vender su “producción”. El arte y la literatura, en la cultura-mundo, se gestionan como cualquier negocio: marketing, publicidad, promoción de ofertas.

La literatura consagra en el mercado internacional a escritores que negocian sus derechos a través de agentes, según el sistema dominante en el cine y en la industria del espectáculo. Todos los aspectos de la cultura funcionan con el estrellato en perspectiva, con sus listas principales, sus obras más vendidas, sus premios, sus plamarés, sus récords de ventas, de visitas, de público.<sup>378</sup>

El arte desea atraer más público, espectadores que consuman arte, volverlo accesible y, al mismo tiempo, inmerso en esta paradoja contemporánea constante, el arte se debate entre la calidad estética y los intereses comerciales que no siempre coinciden. En el mundo globalizado se hace evidente la fusión entre mercadotecnia y artes, una unión necesaria para garantizar su visibilidad en el panorama internacional. En el caso del medio literario, la intención es crear productos cotizados en el mercado que se vuelvan objeto de deseo del hiperconsumidor: es decir, *marcas*.

La necesidad de lo espectacular toma como modelo el cine y se extiende en todas las artes, convirtiendo a la publicidad en el objeto estético a contemplar: “En la sociedad de hiperconsumo, las marcas han creado una forma nueva de cultura: una cultura de

---

<sup>377</sup> *Ibid.*, pp. 136-137.

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 90.

marcas, presente en todo el globo, en todo lugar, en todo momento.”<sup>379</sup> Lipovetsky reflexiona sobre el arte en la era de la globalización como una actividad que se ve sometida a las leyes del comercio y en ocasiones se asemeja a hacer turismo: “El cultivo del arte parece cada vez más una actividad turística, las películas de mayor éxito se dirigen al público adolescente, los programas de televisión se conciben buscando el espectáculo, para subir en las clasificaciones de audiencia y vender a los anunciantes «tiempo de cerebro humano disponible».”<sup>380</sup> Lo ostensible como requisito para destacar en el mundo global deriva en una modificación de las jerarquías artísticas, la dicotomía entre alta cultura y cultura de masas se reinterpreta, y esto trae como consecuencia la *resignificación* de muchos conceptos: “El capitalismo y el hedonismo consumista han apeado a la cultura literaria y artística del pedestal en que estaba hace poco: lo insignificante tiene ya valor cultural, la época anula la diferencia de géneros, confunde las jerarquías que no hace mucho distinguían la cultura noble de la cultura de masas.”<sup>381</sup> El gran público dictamina el “valor artístico” a través del consumo, obstaculizando el reconocimiento de la calidad artística, pues ya no son solo los intelectuales y críticos quienes expresan juicios de valoración, también participa la mercadotecnia, los *mass media* y los *social media*:

La era hipermoderna es la era en que se ejerce el creciente poder de los medios sobre la vida intelectual, en la que éstos se convierten en vehículos primordiales de la legitimidad cultural y la consagración de autores. El reconocimiento de los colegas no es el único que hay en juego; está también el reconocimiento mediático que entroniza a las nuevas vedettes de las ideas y la filosofía superventas. Los medios fabrican hoy muchas más celebridades que los círculos de eruditos e intelectuales.<sup>382</sup>

Los medios de comunicación son un factor determinante para el crecimiento y la potenciación del fenómeno global. La información y la rapidez con la que esta se

---

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>381</sup> *Idem.*

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 115.

propaga son herramientas diarias de cada usuario con acceso a la tecnología. Internet ha revolucionado los criterios del público, acentuando la inmediatez del *modus vivendi* del individuo contemporáneo. Lipovetsky señala que en la actualidad no ha disminuido el interés por el arte, no obstante, “los cuadros y las catedrales se consumen en cierto modo como en un *fast-food*, según una lógica del zapeo acelerado.”<sup>383</sup> La contemplación de las obras artísticas continúa siendo una práctica recurrente, del mismo modo en que se consumen otros productos de la industria cultural disminuyendo o anulando el gozo estético. De acuerdo con Lipovetsky, los grandes autores son reconocidos aunque no necesariamente valorados y leídos en su adecuada dimensión:

La admiración de la grandeza no ha desaparecido. Pero lo que nos define es una admiración inmediata o diletante, un culto a las obras maestras a las que queremos acceder de manera inmediata, sin formación ni trabajo cultural. No es cierto que estén en peligro las jerarquías y autoridades tradicionales. Dante, Montaigne, Shakespeare, Kant, Goethe reciben hoy más honores y ocupan lugares más altos que nunca: lo que ocurre es que ya no se leen, ya no nutren el pensamiento.<sup>384</sup>

La sobre-información con la que convive el ser humano debido al internet, permite que se conozcan más datos sobre historia, arte, literatura, etcétera, sin embargo, eso no se traduce en un conocimiento profundo ni en pensamiento crítico. Alessandro Baricco señala la importancia de encontrar referencias externas para la lectura de los libros que tienen éxito en la sociedad contemporánea, porque un libro requiere de un tiempo prolongado de creación en comparación al de otras creaciones artísticas, tanto para el autor como para el lector, por tanto, la competencia a la que se enfrenta en el mundo global la literatura requiere de más esfuerzos:

A final de siglo, la competencia que la literatura tiene es vasta. Internet, el cine, los múltiples canales de televisión, los videojuegos han logrado establecer nuevos comportamientos sociales a partir de la distracción que ofrecen. En muchos casos, la comunicación usada poco o nada tiene que ver con el lenguaje. Mucho menos con la

---

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 120.



literatura. La agilidad y la síntesis de la información, aunadas a la preferencia por los códigos visuales, pueden ser enemigas de la parsimoniosa tarea de leer un libro.<sup>385</sup>

La literatura compite con una industria cultural vertiginosa, inmediata, efímera. Las repercusiones en el mundo editorial han sustituido el perfil de un individuo culto, amante de los libros, por un empresario capaz de hacer frente a la economía transnacional. La creatividad se ve condicionada a los gustos del público global, o al menos, como señala Baricco, esa extra-referencialidad de la literatura que no encuentra sus instrucciones de uso mediante otros libros, sino factores externos que vinculen la literatura con otros medios de comunicación, por ejemplo, como sucede con el cine. La literatura global hace referencia a los libros de éxito internacional cuya lectura es capaz de ser comprendida por el público global. No obstante, muchos escritores desean tener un proyecto narrativo propio, sin dejarse limitar por las leyes económicas y esa homogeneización que expone la industria cultural global, y optan por no renunciar a su libertad creadora, aunque sin renunciar a la visibilidad internacional y a la circulación global de su obra. Gracias a la traducción es posible conectarse con la literatura del mundo, pero no todas las publicaciones tienen un lugar en la mesa de novedades del otro extremo del planeta.

Los escritores son conscientes de cómo funciona en la actualidad el mundo literario y del tipo de lectores que existen en un mundo regido por el mercado, la tecnología y los medios audiovisuales. Quieren publicar sus obras y para ello tienen que tomar en cuenta las políticas del mercado editorial para aumentar sus posibilidades de circular en el medio literario internacional:

De este modo, y de otras múltiples líneas de fuga –narrar y pensar, dos verbos que conjuga el monstruo bifronte que no elegí, escribe Caytrán–, la literatura latinoamericana

---

<sup>385</sup> LEYVA, José Mariano, “Fragmentos de la explosión del hartazgo del panorama literario después del boom”, en ARCINIEGA Díaz Víctor (et al), *Del color local al estándar universal. Literatura y cultura*, México: Instituto nacional de antropología e historia, 2010, p. 94.

después de la post-modernidad, después de la post-dictadura, después de tanto fin y tanto post, funciona como escollo. Es su negación y su posibilidad. Un juego más del éxito neoliberal: consume y transforma todo un consumo. De aquí que la literatura devenga la ausencia de sí misma, que el realismo del cual hablamos, el realismo neoliberal, nos dé cuenta de una serie de ausencias que se revelan en la imposibilidad de transformación (fin de los sueños si se quiere), donde la única finalidad posible es el mercado mismo, cada vez más abarcador, más infinito, superándose a sí mismo.<sup>386</sup>

Si la figura del editor se ha modificado por las exigencias de la competitividad, el escritor también ha pasado por este proceso de cambio, en especial los novelistas, por ser el género literario que más ventas reporta. El escritor de antaño fue estereotipado como un individuo que gustaba pasar mucho tiempo en soledad para leer y escribir con la mayor tranquilidad posible: “Ser autor se definía por su carácter vocacional y por unas condiciones, una sensibilidad y un talento especiales. Formaba parte de ese perfil la soledad del escritor, que era uno y solía vivir apartado del mundanal ruido”.<sup>387</sup> Este individuo no hacía apariciones en público, sobresalía únicamente por sus publicaciones, lo escrito hablaba por sí mismo, el texto era más importante que la persona: “La vida del autor transcurría en un círculo cerrado y lejos de la publicidad. Su presencia apenas era notada en la vida social: lo relevante eran las publicaciones, que pausadamente hacían su entrada en la vida intelectual.”<sup>388</sup> En la actualidad, no sólo la promoción de un libro lleva detrás la estrategia de marketing sino también la imagen de los escritores ha tenido que sufrir cambios importantes si desea que su obra circule en el mercado editorial, tiene que ser un hombre social, conocer gente que se dedique al medio literario, asistir a congresos, dar conferencias, ferias del libro, Germán Gullón en su libro *Los mercaderes del templo de la literatura*, reflexiona sobre la figura del novelista en el siglo XXI:

---

<sup>386</sup> NOEMÍ, Daniel, “Y después de los Post, ¿qué?” en MONTTOYA Juárez, Jesús, ESTEBÁN, Ángel (eds). *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, op. cit., p. 96.

<sup>387</sup> GULLÓN, Germán. *Los mercaderes en el templo de la literatura*. Barcelona: Caballo de Troya, 2004, p. 57.

<sup>388</sup> *Ibid.*, pp. 57-58.

Hoy, un novelista tiene que vivir –aunque haya algunas excepciones– proyectándose, estableciendo conexiones y alimentándose del circuito o de los circuitos. Hay circuitos editoriales, de mujeres, de los que participan en las escuelas de literatura, regionales, de novelistas andaluces, de novelistas de León, de los que representan la narrativa española en el extranjero, reuniones de escritores, institutos Cervantes. El que se queda al margen de esos circuitos se queda fuera de la literatura, no existe. De hecho, el círculo es una imagen apropiada para describir el mundo literario porque los circunscribe y encierra a los nombres de ese mundo en un coliseo, los pone ante el público.<sup>389</sup>

El inicio está en el círculo literario local con la intención de ir escalando a un círculo global. Una puerta muy importante son los premios literarios que hacen que los escritores respalden su obra tanto de cara a la crítica como al momento de elaborar las estrategias de marketing con el fin de aumentar las ventas. Hacer gira de promoción debe estar en la agenda de un escritor contemporáneo, dar el mayor número posible de conferencias y charlas. Esto hace que parte de la crítica sea severa al enjuiciar el hecho de que ante la presión de los escritores por cumplir con esa agenda, la libertad de reflexión y de ideas pueda estar coartada por la sencilla necesidad de las exigencias de un contrato. Tal como señala Germán Gullón:

Los circuitos pueden ser mucho más amplios, cuando el renombre del escritor aparece coronado con algún laurel, como la pertenencia a la Real Academia Española o ser el receptor de un premio de renombre, el Cervantes o el Príncipe de Asturias; entonces su presencia anual resulta obligada, por el gancho publicitario, en los cursos de El Escorial o en los de la Menéndez Pelayo de Santander. Años tras año, y el siguiente también. Tan asidua representatividad impide que los escritores digan cosas nuevas y se entreguen o se dejen llevar, o crean que el magnetismo de su sola persona resulta suficiente para que el público se encandile; y quizá lleven razón, porque la masa no busca calidad, sino la marca, el nombre. A veces se hace una lectura de una selección de páginas publicadas con anterioridad, y la gente se queda encantada. La fuerza de las ideas, la intensidad necesaria para escribir la reservan los autores para los momentos ante el ordenador. Así lo comercial y lo sublime se unen en un mismo acto de comunión y de fe.<sup>390</sup>

No necesariamente tiene que haber una disminución de la calidad, pero sí resulta evidente, que las nuevas generaciones literarias deben convivir con este modo de operar del mundo literario donde hay un mercado competitivo y cerrado. La presencia de un escritor en conferencias internacionales, cursos académicos, premios literarios, ferias

---

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 59.

del libro forma parte de una estrategia de marketing que le permite a un escritor destacar sobre otros, conseguir traducciones y tener más oportunidad de acercarse al público lector global.

### **3.2. La narrativa mexicana en el cambio de siglo: *McOndo*, *el Crack* y otras propuestas literarias del fin del milenio.**

Como hemos analizado, hacia el final del siglo XX la constitución de un sistema económico internacional revoluciona el concepto de globo terráqueo. El auge de las telecomunicaciones modifica paulatinamente a una sociedad inmersa en la cultura de lo inmediato, lo factible, lo efímero. La industria cultural lanza ofertas homogéneas en las ciudades globales que intentan permear los mercados locales afectando a todos los ámbitos del individuo, incluyendo el medio literario.

En la literatura escrita en lengua española existe una falta de comunicación entre los países de América Latina, aunada al mercado editorial dominado por España; los escritores que comparten un mismo idioma, pero no el mismo territorio geográfico, visualizan como un reto inalcanzable leer lo que escriben sus contemporáneos latinoamericanos. Las empresas editoriales transnacionales con sede en España, desde donde se decide la distribución de libros en los países de América Latina, propician la necesidad de publicar en grandes grupos editoriales; los escritores que no dependen de un sello editorial transnacional están destinados a permanecer dentro de las fronteras de su territorio geográfico, con posibilidades escasas de ser conocido por otros hispanohablantes y casi nulas de ser traducido.

En este contexto, los jóvenes escritores de los países latinoamericanos apelan a la libertad de la escritura desprovista de una etiqueta nacionalista. A partir de esta premisa,

en los años noventa surgieron dos posturas basadas en la negación del “realismo mágico” como una estética determinada propia de los latinoamericanos, pero que se construyeron desde dos hemisferios ideológicos diferentes.

En 1996, dos escritores chilenos, Sergio Gómez y Alberto Fuguet, se dieron a la tarea de elaborar una antología de cuentos de autores hispanoamericanos que tuvieran como común denominador la lengua y, como credo, escapar del estigma en el que se había convertido el realismo mágico. Conscientes de que casi todas las novedades en las librerías provenían de España, y por tanto, de que los autores que no publicaban en una editorial transnacional quedaban confinados a sus países de origen, intentaron abrir un nuevo espacio común:

En todas las capitales latinoamericanas uno puede encontrar los best-sellers del momento o autores traducidos en España, pero ni hablar de autores iberoamericanos. Simplemente no llegan. No hay interés. Recién ahora algunas editoriales se están dando cuenta de que eso de escribir en un mismo idioma aumenta el mercado y no lo reduce. Si uno es escritor latinoamericano y desea estar tanto en las librerías de Quito, La Paz y San Juan hay que publicar (y ojalá vivir) en Barcelona. Cruzar la frontera implica atravesar el Atlántico.<sup>391</sup>

Así aparece *McOndo*, que pronto se convierte en una referencia en el medio literario contemporáneo en lengua española. En el prólogo de la antología, Alberto Fuguet y Sergio Gómez reconocen que la elección de los autores es arbitraria en la medida en que era complicado obtener textos de autores inéditos de diversos países de América Latina. A través de sus contactos, enviando correos tradicionales y electrónicos, trataron de rastrear a los autores que escribían en lengua española y que no utilizaban como estética nada similar al “realismo mágico”:

Cuando decidimos lanzar nuestras señales de humo, recurrimos a todo lo imaginable: amigos, enemigos, corresponsales extranjeros, editores, periodistas, críticos, rockeros en gira, auxiliares de vuelo, mochileros que salían de vacaciones. Recurrimos al fax, al DHL, a la Internet. Apostamos por el correo tradicional (estampillas con la cara de próceres muertos) y el correo electrónico (bits, no átomos) y abusamos del teléfono

---

<sup>391</sup> FUGUET, Alberto, GOMEZ, Sergio (eds.), *McOndo*, Barcelona: Mondadori, 1996, p. 11.

(usamos discado directo, cambiamos varias veces de carrier dependiendo de las ofertas del mes y nos aprendimos todos los códigos de los países).<sup>392</sup>

En el prólogo, aseguran que los planteamientos ideológicos de los autores del *Boom* se han desvanecido: innovación estilística encarnando novelas totalizadoras, el realismo mágico como una estética reconocida a nivel mundial, y sobre todo, su ideología política común eran cuestiones que ya no correspondían a las nuevas generaciones, donde muchos habían escrito sus novelas utilizando una computadora y sus reflexiones inmediatas versaban entre elegir PC o Macintosh. Su experiencia de libertad se traducía en la desconexión con un bien social o político que literariamente se expresaba en sus perspectivas particulares.

Los cuentos de *McOndo* son relatos que abordan miradas singulares y mundos interiores distantes al análisis del contexto histórico o las indagaciones sobre la identidad latinoamericana que intenta responder en plural la pregunta “¿quiénes somos?” Por el contrario, para los escritores de *McOndo* la pregunta que importa es “¿quién soy?” Y, según ellos, la respuesta carece de delimitación geográfica.

La provocación se encuentra ya en el título de la antología: *McOndo*, que no es ni Macondo ni McDonald's, sino una mezcla y un juego de palabras que es al mismo tiempo una burla y un homenaje a García Márquez. Con ella, los autores de la antología se reconocen como habitantes de su tiempo, en el que las ciudades están saturadas por el tráfico, la contaminación, la inseguridad, las desigualdades, la oferta comercial imperante de las empresas y cadenas globales, la corrupción que prevalece en todos los estratos. Ciudades globales desde donde intentan abrir un espacio para escribir:

El nombre (¿marca registrada?) *McOndo* es, claro, un chiste, una sátira, una talla. Nuestro *McOndo* es tan latinoamericano y mágico (exótico), como el Macondo real (que, a todo esto, no es real sino virtual). Nuestro país *McOndo* es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, TV-cable y barriadas. En *McOndo* hay

---

<sup>392</sup> *Ibid.*, p. 12.

McDonald's, computadoras Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas contruidos con dinero lavado y *malls* gigantescos.<sup>393</sup>

La tierra macondina ha perdido su magia, se ha quedado sin utopías que perseguir dejando al acto creativo sin dirección definida, en una América Latina donde no se necesita ir en busca de El Dorado, porque los países ya han sufrido la tiranías de terribles dictadores, desgracias naturales, narcotráfico, gobiernos corruptos, familiares extraviados a los que se tragó “la nada”. Y ese *McOndo* es tan “existente” y tan latinoamericano como el de García Márquez.

García Canclini explica las transformaciones culturales que se suscitan en la era donde hablar de globo terráqueo ha dejado de ser un concepto filosófico: grandes empresas, cuya proyección internacional favorece la expansión económica fuera de sus territorios nacionales, propician la existencia de una oferta cultural homogeneizadora, que coloca en el mercado los mismos productos de consumo en cualquier lugar del mundo. MTV es uno de los ejemplos con los que Canclini ilustra el inicio de la cultura global pues se “instala” en cada cultura de una manera personalizada, de ahí que MTV sea “Argentina”, “España”, “México”, y su programación conste de música internacional al mismo tiempo que de promoción de artistas con fama local y códigos sociales destinados a cada sitio específico. Por su parte, Fuguet y Gómez dicen en *McOndo* que MTV latina es como “el sueño bolivariano cumplido”. La ironía es que sin duda esta cadena de cable ya es parte del bagaje cultural de los latinoamericanos, pues es en Estados Unidos donde se crea el concepto de “lo latino”, una especie de género musical híbrido conformado por diversos ritmos hispanoamericanos, cuya importancia no radica en el país de procedencia sino en ser representantes o marcas reconocibles de

---

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 15.

un todo. A Fuguet y Gómez no les importa reconocerlos: “De paso, digamos que *McOndo* es MTV latina, pero en papel y letras de molde.”<sup>394</sup>

Coexisten en Latinoamérica lo global y lo local, una industria cultural proveniente del extranjero, propuestas artísticas regionales, televisoras locales que exportan telenovelas a gran cantidad de países, pero también una tradición literaria legada por los autores del *Boom*. A los antologadores de *McOndo* les interesa señalar que Latinoamérica es todas las cosas que habitan en ella: “Y seguimos: Latinoamérica es Televisa, es Miami, son las repúblicas bananeras y Borges y el comandante Marcos y la CNN en español y el Nafta y la deuda externa, y por supuesto, Vargas Llosa.”<sup>395</sup>

Lo que comparten los hispanoamericanos es la lengua y eso seguirá siendo así aunque los ideales se hayan transformado y el mundo funcione globalmente, de manera que, pese a la ironía presente en el prólogo de Fuguet y Gómez, lo esencial es que reúnen voces narrativas de distintos países con el único requisito de que sus textos no tengan nada que ver con el realismo mágico, o lo que es lo mismo, con la exigencia comercial caracterizada por el exotismo, reivindicando así la libertad de creación y evitando el encasillamiento de escritores latinoamericanos con temas determinados.

Los autores incluidos en la antología se inscriben en la literatura de la transición del siglo XX al XXI, y la mayoría de esas voces son ahora las que más publicaciones internacionales tienen. El cambio de siglo anuncia la fragmentación ideológica y temática, el despojo de los nacionalismos, la potenciación de la individualidad, un bagaje cultural más variado que incluye lo que antes se consideraba exclusivo de la “cultura de masas”: televisión, comics, Internet. Los discursos se han fragmentado, las utopías se han desvanecido dejando al hombre en la carencia del absoluto, una sociedad que vive rodeada de pantallas con las cuales se comunica con los otros. Los escritores

---

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>395</sup> *Idem.*



trabajan poéticas individuales y las “generaciones” tienen más que ver con la amistad que con la línea temática o estética de sus textos:

Traspasado el umbral, la humanidad se ha quedado con un individualismo atroz, errante: del sujeto soberano moderno al individuo descentrado; del sujeto histórico al individuo atemporal; del sujeto con sentido crítico al individuo relajado; del individuo estético al individuo “estetizado”. Así las cosas, el proceso es un abanico abierto aguantando el sopor de estos tiempos.<sup>396</sup>

Si del estallido literario nace el *Boom*, de la necesidad de fisura aparece el *Crack* más de tres décadas después. Al igual que sucedió con *McOndo*, cuando apareció el *Manifiesto del Crack* en México, en 1996, la crítica fue muy severa respecto a su contenido, en ocasiones, malinterpretándolo al afirmar que estos autores se rebelaban contra los escritores del *Boom*: “El *Crack* había adquirido de la noche a la mañana un impresionante carácter polifacético que absorbía todas las aversiones, por más encontradas que resultaran: se le tachó lo mismo de literatura facilista que de literatura complejista, de académica que de ondera, de inmediateista que de engorrosamente abstracta.”<sup>397</sup> Sin embargo, esas aseveraciones de la crítica han sido desmentidas por los propios autores del *Crack*, quienes afirman que, lejos de representar figuras frente a las cuales rebelarse —como lo fue para generaciones inmediatamente posteriores, el denominado *Postboom*—, los autores del *Boom* eran leídos por ellos como clásicos. En su reflexión sobre la existencia de la narrativa latinoamericana como una marca registrada bajo el estandarte del realismo mágico, Jorge Volpi, uno de los firmantes del *Manifiesto del Crack*, afirma:

Experiencias como la antología *McOndo* o el *Manifiesto del Crack* revelaban, más bien, el intento de escapar de la *marca* 'narrativa hispanoamericana'; ello no implicaba, en ningún caso, abjurar del *boom* —el cual, por el contrario, encarnaba la posibilidad de engarzarse con una de las tradiciones más ricas de la literatura hispanoamericana—, sino

---

<sup>396</sup> FAJARDO, Fajardo, Carlos, *Estéticas y sensibilidades posmodernas*, México: ITESO, Universidad Iberoamericana, 2005, p. 143.

<sup>397</sup> CHÁVEZ Castañeda, Ricardo, “La génesis” en *Crack. Instrucciones de uso*, op. cit., p. 143.

de la manipulación académica, comercial y crítica que le siguió; es decir, de denunciar la puesta en funcionamiento de una especie de maquila literaria para la exportación del exotismo regional.<sup>398</sup>

Pascale Casanova señala que, gracias al *Boom*, la literatura hispanoamericana pasó de la invisibilidad, consecuencia de no pertenecer al marco de literatura mundial, a la atención de todo el mercado internacional. No obstante, ese halo de exotismo que constituyó el concepto de realismo mágico no tardó en volverse un estereotipo que enmarcó a la narrativa latinoamericana y, como todo producto comercial, acabó por cansar al lector y por tanto, reducir el número de ventas. Los escritores que ya tenían la distancia temporal suficiente para reflexionar sobre este fenómeno se dieron a la tarea de lanzar sus propuestas para posicionar a la literatura frente a las consecuencias de la globalización y, aun cuando no tuvieron una repercusión mundial inmediata, han sido asimiladas con el tiempo.

García Canclini afirma que las empresas editoriales se ven presionadas por sus competidores, que no son sólo otras editoriales sino la industria audiovisual, cuyo parámetro de ventas es tan elevado que con dificultades las publicaciones impresas se las ingenian para permanecer en el mercado. Los libros están inmersos en la búsqueda de efectos inmediatos producto del auge de las telecomunicaciones, es decir, su competencia radica en colocarse entre posibles lectores acostumbrados a obtener la información con un clic de distancia; por tanto, este autor señala la necesidad de formar lectores, espectadores e internautas para que el acceso a las telecomunicaciones no sea perjudicial para la literatura.

No obstante, la búsqueda de éxito económica por parte de las editoriales no tiene su génesis en la época contemporánea. Según Baricco, existe desde el siglo XIX, la diferencia radica en que entonces el sector era más limitado, pues había un mayor

---

<sup>398</sup> VOLPI, Jorge. "Narrativa hispanoamericana, INC." en MONTROYA Juárez, Jesús, ESTEBÁN, Ángel (eds.). *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, op. cit., pp. 104-105.

número de analfabetas, pero al mismo tiempo no existían otros productos de entretenimiento como el cine y la televisión y el tiempo de ocio se podía dedicar únicamente a la lectura. En el siglo XXI la necesidad de hacer redituables los libros sigue siendo una de las prioridades de la industria editorial, sólo que ahora los receptores tienen muchas opciones para llenar su tiempo libre y su dedicación a la lectura se reduce. Baricco hace hincapié en que los libros que logran colocarse entre las preferencias de un considerable número de lectores son aquellos cuya referencialidad es externa, mientras que aquellos que requieren de otros libros para entenderlos no están en camino de convertirse en *bestsellers*:

Si no es un libro *cuyas instrucciones de uso se hallan en lugares que NO son únicamente los libros*. No resulta fácil decir de qué lugares se trata, pero la lengua del mundo, hoy en día, sin duda alguna se gesta en la televisión, en el cine, en la publicidad, en la música ligera, tal vez en el periodismo. Es una especie de lengua del Imperio, una especie de latín hablado en todo Occidente.<sup>399</sup>

Para 1994, los escritores nacidos en los sesenta, y en especial los miembros del *Crack*, tenían la distancia temporal suficiente para intentar hacer una valoración del contexto histórico del *Boom*. Eloy Urroz afirma que, durante los años setenta y ochenta, hubo dos vertientes en la literatura mexicana: una de autores que seguía una línea muy estandarizada, que hacía de sus novelas algo quizá interesante —en el mejor de los casos—, pero sin demasiada relevancia ni profundidad temática o estilística; y por otro lado, quienes sólo se dedicaban a escribir novelas de corte magicorrealistas simplemente por su aspiración a tener grandes ventas:

(...) el de una búsqueda novelística que si no exactamente amañada, estandarizada o *light*, no logra sin embargo cuajar en grandes libros y no consigue salir de cierto entibiamiento o sedimentación que la llevó a quedarse en una serie de novelas buenas pero no indispensables, interesantes pero no universales, novelas finalmente prescindibles

---

<sup>399</sup> BARICCO, Alessandro, *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*, op. cit., pp. 89-90.

de leer; o bien, el grupo de novelas de consumo, comerciales y efímeras, sin mayor interés e importancia que la de sus cifras récord en ventas.<sup>400</sup>

Lejos de desdeñar la tradición literaria que les precede, la propuesta novelística del *Crack* radicaba en reivindicar la tradición de las grandes novelas del *Boom* y otras novelas publicadas de manera aislada, como *Palinuro de México* o *José Trigo*, de Fernando del Paso; *Farabeuf*, de Salvador Elizondo, *El libro vacío*, de Josefina Vicens o *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro, entre otras, que implicaban un reto para el lector. Frente a la cultura masiva y globalizada, el *Crack* responde con una propuesta estética ambiciosa: ante la imposibilidad de compartir los ideales del *Boom*, no escribirían temáticas similares a las que entonces preocupaban a los escritores, pero sí novelas que continúen desafiando a los lectores.

Cada uno de los miembros del grupo reconoce la influencia directa de los integrantes del *Boom*: Fuentes en Volpi y en Palou; Vargas Llosa en Urroz o García Márquez en Padilla. El *Crack* se coloca en una posición neutral en el sentido ideológico, proclama la autonomía temática pero con la idea de escribir novelas que apuesten por la profundidad de los contenidos, por abordar cuestiones filosóficas fundamentales para el ser humano, por recrear esa visión novelística del *Boom* de escribir novelas totales.

La determinación provocada por el hartazgo en Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz, Ricardo Chávez Castañeda, Alejandro Estivil y Vicente Herrasti era clara. Terminar con la funesta herencia de la vulgarización del boom latinoamericano. Intentar una literatura acorde a esas generaciones ahítas de información global, alejada de claustrofóbicos terruños.<sup>401</sup>

Tras la publicación del *Manifiesto*, los escritores del *Crack* continuaron manteniendo sus lazos de amistad, aunque cada quien trabajaba en sus proyectos

---

<sup>400</sup> URROZ, Eloy. “El *Crack* en el vórtice de la novela mexicana” en *Crack. Instrucciones de uso*, op. cit., p.158.

<sup>401</sup> LEYVA, José Mariano, “Fragmentos de la explosión del hartazgo del panorama literario después del boom”, en ARCINIEGA Díaz Víctor (et al), *Del color local al estándar universal. Literatura y cultura*, op. cit., p. 86.

individuales, dejando de lado la visión negativa de la crítica mexicana hacia el grupo como tal. Un cambio drástico hacia la recepción del grupo se suscita en 1999, cuando se reanuda la convocatoria del premio Biblioteca Breve que tanto había favorecido el puente entre la literatura hispanoamericana y España: recordemos que Mario Vargas Llosa inicia este intercambio en 1962 con la novela *La ciudad y los perros*. “Son los prolegómenos a una tercera etapa en la historia del grupo: el proceso de internacionalización comenzado a partir de 1999 por la acogida editorial en España de *En busca de Klingsor* y *Amphitryon*, convertidas hoy en el paradigma de la novela *crack* fuera de México.”<sup>402</sup>

El éxito de *En busca de Klingsor* abrió un nuevo puente de comunicación entre España y Latinoamérica que ya se hallaba desgastado por la sobreexposición del realismo mágico. Escritores consagrados internacionalmente como Carlos Fuentes o Guillermo Cabrera Infante apoyaron públicamente la novela de Volpi. Gracias al premio, *En busca de Klingsor* se tradujo a más de veinticinco idiomas, requisito esencial, según Pascale Casanova para pertenecer a la República Mundial de las Letras. Y junto con Volpi, su grupo literario, el *Crack*:

Acompañada de comentarios positivos de Fuentes y Cabrera Infante, *En busca de Klingsor* situó en el mapa literario internacional al *crack*, que finalmente cruzó el Atlántico durante el otoño del 2000: la decimoctava edición de la Fira de Barcelona, Liber 2000, tuvo a México como país invitado y en el programa de eventos se otorgó un espacio central al *crack* con motivo de la publicación en Muchnik de *Tres bosquejos del mal* y de *Paraíso clausurado*, novela inédita de Palou.<sup>403</sup>

En el 2000, otro miembro del *Crack*, Ignacio Padilla resultó ganador del Premio Primavera con la novela *Amphitryon*. Los escenarios de ambas novelas están situados fuera de un contexto mexicano. *En busca de Klingsor* es una novela que transcurre en la

---

<sup>402</sup> REGALADO LÓPEZ, Tomás, “Del *boom* al *crack*: anotaciones críticas sobre la narrativa hispanoamericana del nuevo milenio” en GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos (ed.), *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, Madrid: Iberoamericana, 2009, p. 150.

<sup>403</sup> *Ibid*, p. 150.

Segunda Guerra Mundial e intenta fusionar ciencia y literatura en una historia de científicos, mientras que el escenario de *Amphitryon* es Alemania y el texto es una exploración del tema del doble.

La polémica de lo local y lo global rondaba la obra de estos autores: para algunos, la literatura es universal y no encuentran polémica en estas obras; para otros, el hecho de que dos novelistas mexicanos escribieran novelas ubicadas fuera de México y que nada tienen que ver con la realidad mexicana fue motivo de críticas, sobre todo, en México. Según Urroz, “Ahora bien, si *Klingsor* y *Amphitryon*, sin querer y por casualidad, conservan esa misma característica —la de acontecer fuera de México y no tener personajes mexicanos—, esto no significa que trate de una condición y mucho menos que sea la única, tal y como algunos críticos han querido ver y con ello reducir y extenuar al *Crack*.”<sup>404</sup> Durante mucho tiempo, la crítica mexicana encasilló al *Crack* como un grupo de novelistas apátridas cuyos textos acontecían en un ámbito internacional, olvidándose de que muchas de sus novelas transcurrían en México y de que no era una característica explícita que sus novelas se alejasen de su país de origen; además, no todos los autores del grupo escribieron textos ubicados en otros territorios. En cualquier caso, según ellos la literatura no debía ser condicionada a partir de criterios nacionalistas:

Creer, por ejemplo, que la Lima de *Un mundo para Julius* o de *Conversación en La catedral* es la Lima auténtica que sus autores recreaban, o que la capital de *La Habana para un infante difunto* o *El siglo de las luces* es la misma con la que uno va a toparse si la visita, es no entender un ápice lo que nuestros maestros consiguieron a fuerza de sudor y lágrimas: deshacerse por una y última vez del concepto del *locus* o *imago ficticio* por ese otro que, con acierto, Nacho ha llamado *imago mundi*. Es, pues, tan imaginaria la ciudad de Puebla que Palou describe con minuciosidad en su *tour de forcé* titulado *Sitio* como lo es el pueblo imaginario de *Las Rémoras* en Baja California Sur o el reino desaforado y milenario de *Si volviesen sus majestades*. En otras palabras, pensar que la Puebla de Palou es más real que *Las Rémoras* inventada de mi novela es un prejuicio del

---

<sup>404</sup> URROZ, Eloy. “El *Crack* en el vórtice de la novela mexicana” en *Crack. Instrucciones de uso*, op. cit., p. 152

lector y nada más; creer asimismo que *Klingsor* o *La muerte del filósofo* son menos mexicanas que *Los de abajo* es un prejuicio todavía peor.<sup>405</sup>

Los premios internacionales a las novelas de Jorge Volpi e Ignacio Padilla, sumados a la aparición de nuevas figuras clave de la literatura latinoamericana, como Roberto Bolaño (*Los detectives salvajes* se publicó en 1998), de alguna manera reactivaron el interés hacia Latinoamérica, y favoreció la publicación de más autores latinoamericanos en España. No obstante, algunos críticos presentaron este hecho como resultado de una campaña de marketing, aunque a la larga no puede negarse que, tras el espacio vacío de los ochenta y noventa, llenado principalmente por los seguidores del realismo mágico, a partir del 2000 se aprecia un renovado interés de las editoriales españolas por otras propuestas literarias latinoamericanas.

Los integrantes del *Crack* se vieron en la necesidad de reafirmar que sus “abuelos y padres” literarios eran para ellos una tradición de la que no sólo no renegaban sino que reivindicaban y ampliaban, querían darle a la novela una consistencia sólida, crear mundos ficticios que realmente exigieran una lectura comprometida, tal como lo hacían las novelas del *Boom*, pero apelando a la libertad temática, no por crear personajes lejanos a Latinoamérica y tener como escenario otros países y hasta otros mundos, significaba una renuncia a la tradición mexicana, latinoamericana, universal:

Resulta que detrás de estas novelas hay una irrenunciable y muy discernible tradición mexicana, latinoamericana y universal –las tres en el mejor sentido de la palabra. Podría demostrar, por ejemplo, que Martín Luis Guzmán, Villaurrutia y García Ponce están visible o invisiblemente detrás de muchas de las mejores páginas de *Klingsor* tanto o más como lo están Dante, Thomas Mann o Kundera.<sup>406</sup>

La tradición literaria de un escritor no sólo está en los autores con los que comparte nacionalidad o lengua, sino en todos aquellos que reconoce como literatura universal. Ya con Pascale Casanova hacíamos referencia a los procesos que siguen las

---

<sup>405</sup> *Ibid*, p. 153.

<sup>406</sup> *Idem*.

literaturas locales para colocarse en la tradición universal y una vez que ingresan a la República Mundial de las Letras, la literatura pertenece a todo aquel interesado en la lectura por el simple hecho de que la universalidad otorga visibilidad para con el resto del mundo. Para la crítica, el *Crack* abogaba por novelas que tuvieran el toque universal por no estar ubicadas en México, pero en realidad el *Manifiesto* no pretendía centrarse en las temáticas de cada uno de los novelistas que integran el grupo, que además, son muy diferentes entre sí. La propuesta de las novelas del *Crack* tenía que ver más bien con la forma, es decir, con la ambición de crear un universo novelístico totalizador:

Con lo que sí se adhiere el *Crack*, y es importante recordarlo aquí, es con un tipo de novela que se aboque a reimaginar el mundo y que desee inventarlo, no que lo remede o calque; procuramos una novela incluyente, cosmopolita, ambiciosa, experimental y difícil si cabe, anclada en la tradición de la novela «profunda» o compleja, una novela del lenguaje, subversiva y totalizadora (lo que no siempre implica extensa) y con una clara noción de forma, o mejor: con una voluntad expresa de forma que, creo –al igual que pensaba Donoso– no se encontraba en la literatura latinoamericana antes de la llegada de Onetti, Carpentier, Guimarães Rosa y Juan Rulfo.<sup>407</sup>

En *Crack. Instrucciones de uso*, un libro publicado por la editorial transnacional Mondadori, Urroz escribe que la idea que comparte con los demás integrantes es la de la vocación del novelista en cuya obra se refleja su necesidad artística de crear un microcosmos novelístico, sin caer en estereotipos, clichés o imposiciones, sino a partir del proyecto personal de cada uno:

Me refiero específicamente a su profunda vocación formal, me refiero a la comprensión clara por parte del novelista de que existe detrás de la obra una genuina voluntad artística y una noción de forma a ultranza, y que esta voluntad por sí misma trasciende la mera escritura, la mera referencialidad, la pura vocación de estilo o la técnica, el puro deseo de contar u otras muchas cuestiones dignas de los mejores relatos pero no suficientes en sí mismas.<sup>408</sup>

Por su parte, Ignacio Padilla señala que el punto de convergencia entre los escritores nacidos en los sesenta radica en su concepción de la creación literaria:

---

<sup>407</sup> *Ibid*, p. 154.

<sup>408</sup> *Idem*.



libertad temática y de estilo, lecturas universales, bagaje cultural que se extiende a lo que antes se consideraba cultura de masas, convivencia con las nuevas tecnologías; más que con una línea estética determinada:

Instruidos así en la paradoja de la renovación dentro de la continuidad, los escritores de esta generación hemos recibido el siglo XXI con una franca epidemia de propuestas disímiles en las que sin embargo subsisten el afán de recuperación, el rompimiento con los padres para volver con los abuelos, la necesidad de devolver al arte su complejidad y su dificultad, el rechazo a la frivolidad de la novela y la subvaloración del lector y, sobre todo, una defensa incondicional del humor como único paliativo de la solemnidad y la violencia anejas al rompimiento que se proponía.<sup>409</sup>

En las novelas del *Crack* o los cuentos de *McOndo* no encontramos similitudes estilísticas; no obstante, une a estos autores el hecho de distanciarse del realismo mágico. No puede dejar de señalarse, sin embargo, que la falta de compromiso político, o siquiera de interés general hacia temas sociales, sí constituye un punto en común de estos dos grupos, muy acorde con la tendencia “apolítica” experimentada por las nuevas generaciones latinoamericanas a partir de los años ochenta.

Los dos grupos reconocen que las obras del *Boom* son parte ya de los clásicos a los que estos autores leen con admiración, pero también asumen que la nueva América Latina ya no puede reducirse a los clichés elaborados a partir de la poética del realismo mágico. Lo global, los medios de comunicación, los gobiernos corruptos, las dictaduras, la corrupción, el narcotráfico y los desastres naturales, insisten, son tan latinoamericanos como los dictadores y guerrilleros del pasado, sin necesidad de ser reelaborados a partir de un perfil “mágico”.

A pesar de que parten de las mismas premisas, las respuestas literarias de cada grupo se bifurcan: mientras los escritores del *Crack* proponen novelas totales que indaguen sobre las temáticas que exponen, los antologadores de *McOndo* no delimitan sus ejes estilísticos, dando cabida a todo aquel que escriba en lengua española, aunque

---

<sup>409</sup> PADILLA, Ignacio, “El Crack a través del espejo” en *Crack. Instrucciones de uso, op. cit.*, pp. 169-170.

en esencia, en su voluntad de distinguirse de los imitadores de García Márquez, se inspiran en el “realismo sucio” estadounidense.

Han transcurrido más de quince años desde la aparición de *McOndo* y el *Manifiesto del Crack*, y quizás es tiempo de ofrecer un balance de sus resultados que escape de las polémicas desatadas en su contexto. Sin duda, ambas experiencias pueden ser leídas como síntomas del desgaste que había comenzado a sufrir el realismo mágico como paradigma único no sólo de la literatura latinoamericana, sino de la propia idea de América Latina como territorio de lo exótico. A su manera, cada grupo intenta demostrar que América Latina es mucho más rica, variada y contradictoria de lo que los imitadores de García Márquez y sus apologetas literarios y políticos querían demostrar. Para los autores de *McOndo*, América Latina debe reconocer sus contradicciones modernas y posmodernas, así como su inmersión en el mundo global de la cultura de masas, especialmente de origen estadounidense, como parte fundamental de su esencia. Para los firmantes del *Manifiesto del Crack*, por su parte, América Latina debe reivindicar de nuevo su condición universal, ajena a los nacionalismos cerrados, ya presente en las obras de los autores del *Boom*.

En última instancia, tendría que reconocerse que los dos grupos suponen la aparición de una tendencia normalizadora en América Latina: ambos buscaban erradicar el exotismo con el cual europeos y estadounidenses, así como muchos autores latinoamericanos, se obstinaban en etiquetar a la región. Este esfuerzo, aunado a las obras de muchos otros escritores de su generación o de las siguientes, ha tenido éxito, sobre todo en la propia América Latina y en España. Ya nadie espera en estas regiones que un autor latinoamericano sólo deba escribir sobre un tema determinado y nadie parece creer tampoco que la única forma de explicar los problemas de la región sea a través de la magia ancestral.

Con el paso del tiempo, los integrantes del *Crack* y *McOndo* terminaron por encontrarse y por establecer lazos de amistad o complicidad entre sí. Y, aunque esta amistad se prolonga hasta nuestros días, es cierto que el espíritu grupal que los animó hace años se ha desvanecido paulatinamente. Las poéticas de sus autores se han disparado y acaso con ello han demostrado la que era la mayor reivindicación de sus empresas juveniles: demostrar que la literatura latinoamericana resulta tan vasta, diversa y plural como cualquier otra. Y que la tensión inevitable entre lo global y lo local no puede pasar ya sólo por el lugar en el que se ubica una novela o las tradiciones a las que responde, sino a su manera de encarar y responder, de forma individual, a los permanentes desafíos de la literatura y del mercado.

Si bien el *Crack* constituyó la única propuesta por escrito en la narrativa mexicana, otras corrientes literarias comenzaban a hacerse evidentes en México a partir de los años noventa. Tal es el caso de algunos escritores nacidos en la frontera norte del país. En principio se refería al grupo conocido como El Panteón, formado por escritores de Monterrey, encabezados por David Toscana, Eduardo Antonio Parra y Felipe Montes. No se trata de un grupo con estética común, sino un grupo de amigos que reivindican la fuerza de la prosa y de la escritura. Son estilistas, o intentan serlo. Tocaban temas que ocurren en el norte del país en una gran mayoría de sus obras, sobre todo en su primera etapa. Historias que se acercan a lo que escriben narradores norteamericanos del otro lado de la frontera, como Cormack McCarthy, y que consideran entre sus hermanos mayores a escritores como Jesús Gardea, Daniel Sada, Joaquín Armando Chacón y Severino Salazar.

Otro caso es el de Guillermo Fadanelli, quien podría ser visto como el heredero de la llamada Onda mexicana de los sesenta; es el cronista del mundo de los jóvenes de los años ochenta sumergidos en un mundo de desencanto que los conduce a las drogas:

Los bebedores extremos ¿escriban o no? pueden llegar a ser santos porque en su alucinación alcohólica traspasan puertas, vislumbran otras realidades o, al menos, salen de sus cuartos a mirar la muerte. Esto me incumbe porque el vicio literario jamás me ha hecho atravesar una puerta: no he sido empujado hacia una salida o entrada inesperada, ni tampoco me he enfrentado a una realidad que me obligue a guardar silencio: hasta ahora continúo encerrado en las palabras. El sólo imaginarme que detrás de cierto umbral me aguarda un mundo desconocido me asusta.<sup>410</sup>

Fadanelli dirigía la revista *Moho*, de temática contracultural, que abanderaba esa parte mexicana de rebeldía, de estar fuera del sistema. Ha formado toda una escuela de jóvenes seguidores que publican en esa revista y pertenecen a ese mismo esquema. Es una tradición que está presente desde la literatura de la Onda en los años sesenta, pero adaptado al mundo juvenil de los ochenta.

Aunque, como hemos visto, en la literatura mexicana reciente existen perspectivas y autores muy diversos, es posible señalar algunas de sus características:

- A. Es viable distinguir al menos dos generaciones en activo: una de escritores nacidos entre 1962 y 1973 y otra de nacidos entre 1973 y 1985.
- B. No hay una sola estética ni una deontología crítica que dicte una única manera de escribir. No hay movimientos reconocibles. Ni siquiera el *Crack*, que se mantiene como un grupo de amigos pero no como un conjunto de obras con una serie de puntos visibles, no hay consignas, no hay directrices estéticas y políticas. Esto se debe tanto a las condiciones propias de la literatura hispanoamericana como a la desaparición de suplementos culturales, de reseñas literarias o su desprestigio.
- C. Para los escritores nacidos en los sesenta, los autores del *Boom* son considerados como clásicos de la literatura, lo cual elimina la relación

---

<sup>410</sup> FADANELLI, Guillermo, (26 de agosto de 2005), "De los santos bebedores", Consultado en línea el 2 de noviembre de 2010: <http://fadanelli.blogspot.com>

traumática experimentada por generaciones anteriores, como vimos en el *Postboom*.

- D. Mientras la generación del *Boom* destacó en alguna época por sus compromiso político, hoy son contados los casos de escritores que se interesen por escribir sobre temas de interés público.
- E. La cultura de masas es una inspiración constante para los escritores mexicanos recientes: la música, el cine, la televisión y poco a poco el internet y las nuevas tecnologías influyen de manera determinante en su proceso creativo.
- F. Durante los años noventa, debido a la concentración de los grandes grupos editoriales en España, los escritores de estas generaciones sólo publican en sus países de origen.
- G. El cambio para la literatura mexicana en cuestión de visibilidad ocurre cuando Jorge Volpi gana el Premio Biblioteca Breve en 1999. Es el primer caso de un escritor mexicano de su generación que entra en el mercado español-internacional, lo cual abre el paso a otros escritores, como Ignacio Padilla, quien obtiene el Premio Primavera en el 2000 o Javier Velasco el Alfaguara en el 2003.
- H. A partir del 2000, los escritores mexicanos comienzan a ser representados por agentes literarios como Antonia Kerrigan, Carmen Balcells, Michael Gaelb y Guillermo Shavelzon.
- I. Hasta el momento, ninguna de estas generaciones recientes ha logrado articular un proyecto editorial en México, a diferencia de sus predecesores que en casi todos los casos habían fundado revistas o suplementos literarios.
- J. A partir del 2000 se perfila la renovación de las editoriales independientes en México, con la aparición de Sexto Piso o Almadía, entre otras.

- K. La mayoría de los escritores se dedican a trabajos paraliterarios: colaboran con periódicos, revistas y suplementos, o dan clases, etc. Pese a la transformación del mercado editorial, aún no viable para ninguno de ellos mantenerse sólo de la escritura.
- L. La Feria Internacional del Libro de Guadalajara, convertida en el foro internacional más importante para el medio literario en español, también se vuelve el espacio de difusión natural para los escritores de estas generaciones.
- M. El FONCA y el Sistema Nacional de Creadores, las instituciones mexicanas dedicadas a otorgar becas y estímulos a los creadores mexicanos, han sido aprovechada por la mayor parte de los escritores de estas generaciones.
- N. Según la encuesta realizada por la revista mexicana *Nexos* para evaluar las novelas más importantes de los últimos 30 años, tres de ellas pertenecen a miembros de estas dos generaciones recientes: *En busca de Klingsor* de Volpi; *Lodo* de Guillermo Fadanelli y *Salón de belleza* de Mario Bellatin, lo que demuestra que ya han comenzado a ocupar un espacio importante entre los lectores mexicanos.<sup>411</sup>

### 3.3.TEMÁTICAS DE LA LITERATURA MEXICANA GLOBAL

#### 3.3.1. Ciudades globales

La ciudad ha sido un tema frecuente en la literatura, en un principio como mero escenario para enmarcar los actos de los personajes y, más recientemente, como auténtica protagonista de sus historias. En el capítulo primero analizamos las nuevas ciudades globales. A diferencia de la dicotomía suscitada en el siglo XIX y parte del

---

<sup>411</sup> “Encuesta: las mejores novelas mexicanas de los últimos 30 años” (Abril, 2007), *Nexos*. Consultado en línea el 17 de diciembre de 2012: <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=660794>

XX, donde lo urbano se contraponía esencialmente a lo rural, en el siglo XXI deja de ser primordial señalar y relatar las diferencias entre el campo en la ciudad y la urbe se convierte en el centro donde convergen lo local y lo global.

Las nuevas megalópolis son ciudades arquitectónicamente diseñadas para convertirse en sedes de las grandes compañías transnacionales. Además, cuentan con las siguientes características: a) poseen organismos de gestión, investigación y consultoría; b) son escenarios de la mezcla multicultural de sus habitantes; c) buscan acentuar el prestigio de sus concentraciones artísticas y científicas; y d) tienen un alto porcentaje de turismo internacional. Las ciudad globales se caracterizan también por un movimiento vertiginoso que hace de sus individuos seres que viven envueltos en una avalancha irrefrenable, donde la heterogeneidad se respira tanto como el aire contaminado:

De todo ello, emerge una imagen de la ciudad opuesta al estatismo, cuya unidad ya no puede interpretarse en términos de homogeneidad o cohesión porque la procura la circulación, y una forma, vinculada siempre al movimiento, que solo puede explorarse recorriendo sus diferentes estratos de tiempo y la diversa heterogeneidad de sus espacios.<sup>412</sup>

La Ciudad de México, además de contar con los requerimientos que la convierten en la ciudad global, presenta características locales que la retratan como una ciudad llena de contrastes y la han convertido en material novelístico para muchos escritores. La vida de México, como país, principalmente en términos culturales, se encuentra centralizada en la capital, el *De-Efe*, como la llaman los habitantes. De manera que, si antes la novela rural era fundamental para retratar un discurso nacionalista, desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días su interés se ha condensado en ser, en opinión de muchos, la ciudad más grande del mundo.

---

<sup>412</sup> MATAS Pons, Álex, *La ciudad y su trama. Literatura, modernidad y crítica de la cultura*, Madrid: Lengua de Trapo, 2010, p. 19.

Con Brushwood veíamos como, entre 1962 y 1987, las novelas se apropiaron de la ciudad latinoamericana de una forma muy particular, desde las novelas que la conciben como un monstruo que devora a sus habitantes (por ejemplo las novelas de La Onda), hasta muchas otras que no la visualizan así, sino como el lugar donde se pueden buscar las oportunidades (en contraposición al medio rural), o que la retratan como un sitio que, por su magnitud, se ha dividido en pequeñas colonias y barrios donde los personajes viven una localidad no propia de una ciudad, sino de un segmento de ella, en contraste con la gran ciudad de, por ejemplo, *La región más transparente* de Carlos Fuentes. Otras novelas dejan de centrarse en la ciudad y la utilizan como hilo conductor para desentrañar la personalidad o las historias de los personajes:

En consecuencia, podemos afirmar que la novela mexicana desde 1967 hasta 1982 se desarrolla siguiendo dos ejes de tensión: uno de contexto, entre la amenaza de una realidad que cambia muy rápidamente y la tendencia a asir lo conocido; otro de expresión, entre la narrativa como puro placer (o como juego) y la narrativa como significante de una realidad extratextual y reconocible. Evidentemente, los ejes se cruzan ya que la realidad reconocible corresponde a lo conocido que la novela quisiera asir.<sup>413</sup>

Herederas de esta tradición, las novelas de Guillermo Fadanelli retratan ese mundo urbano fragmentado. Para él, la actividad literaria parte de una experiencia vital que muchas veces se vincula al sufrimiento, a la desgracia. Todo en el individuo es material de creación, aunque después se reconstruya en la ficción y se distancie de los sucesos reales:

Yo creo que la literatura, al menos la que a mí me interesa, debe partir de la experiencia, que por supuesto es tratada y modificada por el talento literario. Dostoievski, Revueltas, Fante y Bukowsky son escritores que se consideraron a sí mismos una enfermedad, que partían de sus experiencias, pero también de sus obsesiones, lo cual no quiere decir que la literatura debe ser una experiencia puramente biográfica.<sup>414</sup>

---

<sup>413</sup> BRUSHWOOD, John, *La novela mexicana (1967-1982)*, op. cit., pp. 32-33.

<sup>414</sup> BLANCO César, (3 de enero de 2007), "Entrevista a Fadanelli", *El Universal*. Consultado en línea el 1 de diciembre de 2010:  
<http://www.eluniversal.com.mx/cultura/51041.html>



La literatura para Fadanelli es una experiencia de la que sólo puede encargarse su propio yo valiéndose de las palabras para entender el mundo, ni siquiera el lector está presente en su proceso creativo, únicamente se ve capaz él, como escritor de ir desentrañando su visión particular del mundo a través de la creación de personajes diversos que de alguna manera comparten algo de sí mismo: “El lector es un estímulo y también un fantasma. Para mí no existe hasta que no le veo la cara. No puedo escribir para los lectores. Escribo por pulsión y porque estoy interesado en la naturaleza del lenguaje. Al escribir me doy cuenta de cómo miro yo mismo el mundo, entro en él y me relaciono con él”.<sup>415</sup> Escribir, es para Fadanelli, algo inherente a su ser vital.

En su obra encontramos temas como la ciudad, la ironía, el escepticismo que desemboca en la fatalidad sobre la que se construye sus historias de ficción y también sus opiniones críticas: “Fadanelli se mueve con facilidad dentro de las etiquetas que se le han colocado de irreverente, subterráneo, egocéntrico y sarcástico”.<sup>416</sup> Este carácter fragmentario de la ciudad se encuentra ya en novelas previas al año 2000, como *La otra cara de Rod Hudson* (1996); en ella, un niño de un barrio de clase media de la ciudad de México, la Colonia Obrera, admira a un delincuente que es su vecino: la megalópolis fragmentada por barrios, el destino de los individuos depende del lugar donde se haya nacido, aunque se encuentren separados por unas pocas manzanas. En este caso, el niño termina tomando el lugar del maleante, lo cual simboliza el eterno retorno de aquellos que no tienen escapatoria de sus circunstancias. En *Te veré en el desayuno* (1999), Fadanelli emplea recursos experimentales para retratar a dos parejas alejadas de lo

---

<sup>415</sup> SÁNCHEZ, Ivonne, (9 de enero de 2009), “Fadanelli: un escritor sin ilusiones”, *Radio Francia Internacional*. Consultado en línea el 3 de diciembre de 2010: [http://www.rfi.fr/actues/articles/109/article\\_10384.asp](http://www.rfi.fr/actues/articles/109/article_10384.asp)

<sup>416</sup> RAMOS, Manuel, (31 de marzo de 2004), “Guillermo Fadanelli retrata la ciudad como destino trágico”, *El país*. Consultado en línea el 1 de diciembre de 2010: [http://www.elpais.com/articulo/cultura/Guillermo/Fadanelli/retrata/ciudad/destino/tragico/elpepicul/2004/0331elpepicul\\_3/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/Guillermo/Fadanelli/retrata/ciudad/destino/tragico/elpepicul/2004/0331elpepicul_3/Tes)

tradicional: un veterinario enamorado de una mujer que fue violada y un burócrata que ama a una prostituta; todos intentan adaptarse a una normalidad que les es por completo ajena, sus personajes son individuos producto de unas exigencias sociales, que conforman la base de las reglas de una sociedad urbana.

Las novelas publicadas por Fadanelli ya en el nuevo milenio reflejan un cambio en la estética de sus textos anteriores, sobre todo en lo que se refiere al tratamiento filosófico. El escritor mexicano siempre ha buscado ser un provocador, adoptando una postura contraria a la de las instituciones, la sociedad, las tendencias económicas y la homogeneización cultural que trae consigo la globalización.

Su postura está centrada en los elementos cotidianos que permiten a los individuos apropiarse de una ciudad y en este caso, de la literatura: “Para mí, la literatura y el pensamiento tienen que ver con el paseo y el caminar. Camino mucho y tengo que reconocer que la Ciudad de México ha sido la columna vertebral de mi literatura”.<sup>417</sup> El escenario lógico de su literatura es la Ciudad de México no sólo por ser su lugar de nacimiento sino porque se trata de una ciudad con graves problemas de inseguridad, violencia, robos, secuestros y homicidios en todos los niveles: “En mi ciudad y en mi literatura, el crimen y la vejación no son un accidente, sino una parte fundamental de la vida cotidiana. Pero yo no soy un cronista, sino un escritor con obsesiones. Unos delirios que me llevan a ver la ciudad como un Nintendo teñido de rojo”<sup>418</sup> Una ciudad con estas características, tiene por consecuencia individuos que terminan convirtiéndose en víctimas o en victimarios y se vuelven material de creación idóneo para Fadanelli.

En *Lodo* (Debate, 2002), retrata una relación entre un hombre mayor (50 años) dedicado a la filosofía y una mujer muy menor iletrada por completo a la que termina secuestrando. Además de la situación generada por la diferencia de edad, la novela

---

<sup>417</sup> *Idem.*

<sup>418</sup> *Idem.*

muestra el desencanto intelectual del profesor cuando se percata de que no le importa abandonar todo el trabajo intelectual por la sensación que le provoca una joven mujer, que aunque sin cultura, despierta en él una pasión capaz de superar lo que antes consideraba esencial. Pero precisamente, el personaje de Benito Torrentera no es un intelectual sino un fracasado con una perspectiva negativa de la vida que al mismo tiempo es crudamente realista.

Dueño de un pulso narrativo inconfundible, y a sabiendas de que “los estudios no matan las pasiones”, Guillermo Fadanelli ha sacado a pasear los conceptos obtenidos a lo largo de sus lecturas y vivencias para regresar con una novela de madurez y dos de sus creaciones más firmes: Benito Torrentera y Eduarda, esa suerte de ilusión que ronda las ciudades y “toma la forma de tus deseos”. Dos creaciones que, como todo ente literario que se respete, adquieren contornos de carne y hueso para habitar junto a nosotros esta lodosa realidad.<sup>419</sup>

Más adelante, publicó en un tono distinto a las novelas anteriores, *Educación a los topes* (Anagrama, 2006), que describe su educación en una escuela militar planteando una manera distinta del yo autobiográfico que ya estaba presente en la literatura latinoamericana desde la novela que haría ganar a Vargas Llosa el premio Biblioteca Breve en 1962: “Lo más interesante de *Educación a los topes* no son las frecuentes descripciones del opresivo ambiente militar que recuerdan *Las tribulaciones del estudiante Törless* de Musil o *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa, sino la forma tan acertada en que insinúa la violencia.”<sup>420</sup> La violencia reflejada en la literatura del autor de una manera sutil a través de la historia familiar es tan sobrecogedora como el evidente maltrato y las humillaciones sufridas a manos de los militares que no pierden oportunidad para abusar del poder.

---

<sup>419</sup> MONTIEL Figueiras, Mauricio, (Noviembre de 2002), “*Lodo*, de Guillermo Fadanelli” *Letras libres*. Consultado en línea el 11 de enero de 2011:

<http://www.letraslibres.com/index.php?art=7911>

<sup>420</sup> NETTEL, Guadalupe, (Enero de 2007), “*Educación a los topes*, de Guillermo Fadanelli”, *Letras libres*. Consultado en línea el 1 de diciembre de 2010: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=11626>

El niño que es lanzado del seno familiar a convivir por primera vez con sus enemigos, es decir, con sus compañeros de clase, padece una violencia extrema. Nunca me sentí tan abandonado, tan solo como cuando fui inscrito en ese internado familiar. Fue como abandonar el paraíso de la infancia, de mis primeras novias, de las tardes larguísimas en el parque centenario de la colonia Portales, cuando regresaba de la casa y mi madre me preparaba una sopa de fideos y en la tarde salía a jugar... Un día todo eso se acabó, cuando de pronto era parte de un pelotón que era parte de una compañía que era parte de una falacia militar... Esa violencia fue superior. Todo cambió, tuve que abrirme paso para defenderme como una bestia.<sup>421</sup>

Esta violencia reflejada en la literatura es la misma que oscurece las calles de la Ciudad de México. El miedo atemoriza a los ciudadanos, salir con libertad a la calle es algo que los capitalinos mexicanos ya no conocen, elegir a qué lugar, a qué hora y en qué momento se puede ir a un lado u otro de la ciudad es la cotidianidad: “Ese pinche cadete va creciendo a la vez que va saturándose ese DF, irrespirable megalópolis, asfixiante hidra de siete cabezas, y haber conseguido esto –insertar ambos hechos con unas pocas pinceladas, apenas unas referencias, unas páginas– es lo que le da a esta acertada novela un plus añadido.”<sup>422</sup>

En el texto de Fadanelli, el habitat doméstico está vinculado a la vida callejera, a los bares de copas, a lugares descritos por el autor con un estilo en el cual la precisión, el pesimismo y la crueldad conducen una narración que reflexiona sobre el absurdo cotidiano de las megalópolis.

Distrito Federal es un tema que se te impone, no lo eliges. Vivir allí tiene algo de heroico, porque el bien común es un asunto casi olvidado y hay que vivir a contracorriente: el otro parece no existir y la rapiña es un ejercicio cotidiano. La cuestión es que, con el paso de los años, ese heroísmo se vuelve abnegación y tragedia. El DF es una mala broma de Dios, es un lugar donde se respira malignidad, rencor y violencia. En proporción a su tamaño los barrios habitables son muy pocos, y la corrupción y la injusticia son moneda

---

<sup>421</sup> BLANCO César, (3 de enero de 2007), “Entrevista a Fadanelli”, *El Universal*. Consultado en línea el 1 de diciembre de 2010:  
<http://www.eluniversal.com.mx/cultura/51041.html>

<sup>422</sup> GOÑI, Javier, (30 de septiembre de 2006), “Pinche cadete”, *Babelia, El país*. Consultado en línea el día 1 de diciembre de 2010:  
[http://www.elpais.com/articulo/narrativa/Pinche/cadete/elpepuculbab/20060930elpabnar\\_6/Tes](http://www.elpais.com/articulo/narrativa/Pinche/cadete/elpepuculbab/20060930elpabnar_6/Tes)

común. ...ste [sic] es el escenario de la novela, y desde mi punto de vista, también el de la realidad.<sup>423</sup>

Su novela *Hotel DF* (Mondadori, 2010) se desarrolla en un hotel del centro histórico de la Ciudad de México. El concepto mismo de hotel nos remite a lo transitorio, lo efímero, lo desconocido, pero también a la libertad de transcurrir en un espacio temporal que empieza con el *check in* y terminará con el *check out*. “(...) Si no desea escribir la fecha de salida, no lo haga, estoy acostumbrado, saben cuándo entran pero no cuándo salen. Se sienten en casa.”<sup>424</sup> Ni pasado ni futuro: sólo un presente que cada personaje elegirá mientras sus destinos se cruzan de una u otra manera.

El Hotel Isabel está ubicado en la calle Isabel la católica, en el corazón de la ciudad. En la pared del lobby hay un cuadro de la reina Isabel que funciona como punto de referencia para fijar la mirada en medio del constante ajetreo, una pintura anónima que parece ser reverenciada por todo aquel que traspasa sus puertas. Mientras unos inquilinos se marchan, otros llegan, y así al infinito. En el hotel no cesa el movimiento, podríamos compararlo con una síntesis de la vida: nacer, crecer, reproducirse (o no) y morir para dejar espacio a los que repetirán el ciclo.

En la sala de estar, hall, recibidor o como se llame esta especie de limbo con sillones, el muro más amplio soporta una antigua pintura de óleo, polvosa y cuarteada, que representa a Isabel la Católica. Carece de firma, la obra, a no ser que ese garabato negro casi oculto por el marco sea la firma del pintor. Un experto no reconocería en este cuadro ningún valor, pero los huéspedes, el recepcionista y los trabajadores la observamos respetuosos, como si transitáramos por los pasillos de un museo y tuviéramos la obligación de detenernos para hacer una reverencia a la santísima. Desde mi asiento en la mesa del comedor y frente a mí un plato vacío observo a través de los amplios ventanales a quienes entran o abandonan el hotel. La Reina está ansiosa de nuevos vasallos y, tal como veo las cosas, nadie va a defraudarla.<sup>425</sup>

---

<sup>423</sup> TARIFEÑO, Leonardo, (19 de enero de 2008), “Entrevista a Fadanelli”, *La nación*. Consultado en línea el 1 de diciembre de 2010:

[http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=979077](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=979077)

<sup>424</sup> FADANELLI, Guillermo, *Hotel DF*, México: Mondadori, 2010, p. 78.

<sup>425</sup> *Ibid*, p. 72.

La estructura narrativa se divide en tres partes: la primera retrata a los personajes y va soltando los hilos que el lector tendrá que sujetar para tejer diversas historias que aún no sabemos hasta qué punto convergerán dentro de las habitaciones del Hotel Isabel. En la segunda parte, se dilucidan las conexiones que hay entre los huéspedes del hotel y algunos otros personajes que habitan el lado más lúgubre del centro de la Ciudad de México. En la tercera parte, se define el fatal destino de algunos personajes, mientras que otros, tienen un final abierto. En cualquier caso, el hotel es el hilo conductor de la novela, dentro se esconde un misterio que no será develado hasta el final creando la tensión en el lector: todo en el hotel habrá cambiado, el cuadro de la Reina ha sido removido de la pared y las cosas no volverán a ser como antes.

El punto de vista en la novela corresponde a un narrador homodiegético, un individuo que ha cumplido ya cuarenta años y en retrospectiva, piensa que su vida no es lo que hubiera deseado. Periodista de profesión, escritor frustrado a quien irónicamente llaman *El artista* (un “artista” que no ha creado nada), se dedica a escribir artículos pero, más que inventar algo nuevo en el papel, es un observador severo, riguroso, áspero, al evaluarse a sí mismo y a los otros:

El periodismo no me permitirá las ridiculeces que se toleran en la literatura. Así me veo: como un hombre sin temas deseando regresar al vientre de mi madre, qué definición tan exacta y, al mismo tiempo, ¡cuánta cobardía en un solo ser! Si tuviera que definirme no tendría que darle más vueltas al asunto: soy un hombre carente de temas importantes, un ser humano sin temas.<sup>426</sup>

En su vida personal, se perfila como un ser incapaz de comprometerse sentimentalmente, renuncia a la idea de la descendencia y al amor. Nada lo excita excepto la idea de tener relaciones sexuales con un número considerable de mujeres. El paso del tiempo le carcome las entrañas y, en la nostalgia del pasado, reafirma su desprecio por la sociedad contemporánea: “Hace más de 30 años paseaba por esta

---

<sup>426</sup> *Ibid*, p. 10.

misma calle, 5 de Mayo, al lado de mi padre, pero tengo la impresión de que entonces las personas se comportaban de un modo distinto y no lucían este semblante de ovejas recién trasquiladas tan común en el siglo XXI”<sup>427</sup> Individuos que deambulan por las grandes ciudades dominados por la desconfianza exacerbando el egoísmo, la desintegración social y una búsqueda alejada de las propuestas de vida tradicionales. Su único objetivo: la supervivencia en medio de un paisaje urbano contaminado, desigual, inabarcable.

En su discurso, el narrador establece un juego con el lector a través del tiempo narrativo. La voz se expresa en un futuro inmediato, adelanta hechos para luego referirse al presente narrativo y continuar con las historias de los otros y de él mismo, lo que le recuerda al lector que está en un mundo de ficción: “(...)Antes de que esta conversación llegue a darse, Laura atraviesa la muchedumbre que se mueve en torno a la Farmacia París en la esquina de 5 de febrero y República de El Salvador (...)”<sup>428</sup> La soledad en la que habita cotidianamente el narrador, lo impulsa a gastar 5 mil pesos que lleva en los bolsillos en un hotel de la calle Isabel la católica, vivir como huésped es, en este sentido, una mejor opción para el solitario.

Todos los personajes convergen en ese hotel, un lugar transitorio por definición, donde sólo se cuenta con la compañía de desconocidos. Sus diferentes historias, personalidades, perspectivas del mundo se cruzan en el lobby. Ahí todos habrán de encontrarse: Frank el *Artista* Henestrosa y narrador de la historia; su colega periodista o su rival, el *Boomerang* Riaño, amigo del mafioso apodado el *Nairobi*, que controla todos los negocios ilícitos del centro, amparado por un personaje misterioso al que pocos han visto: la *Señora* un hombre que controla uno de los barrios más peligrosos de

---

<sup>427</sup> *Ibid*, p. 19.

<sup>428</sup> *Ibid*, p. 37.

la Ciudad de México, Tepito; el alemán, Stefan Wimer, quien termina haciéndose amigo del *Nairobi*; Laura Gibellini, la española hacia la que el narrador se siente atraído y que termina escapando hacia una zona de la ciudad más segura; Roberto Davison, un actor fracasado cuyo currículum está lleno de comerciales en ropa interior, trajes a la medida, y peor aún, doctores o dentistas con papeles secundarios en los anuncios publicitarios; Gloria Manson, su mujer, modelo de pasarela poco famosa siempre dispuesta a los más extravagantes acercamientos sexuales; el artista visual, Gabriel Sandler, un *niño bien* de Polanco cuya rebeldía se expresa a través de su condición de artista (y que permite al autor burlarse, una vez más de este concepto), y que se hospeda en el hotel impulsado por su necesidad de huir de su familia; y, también, su prima Sofía, que está enamorada de él y le profesa una admiración casi religiosa. De la más diversa índole, todos tienen una razón para estar hospedados en el Hotel Isabel.

El autor teje las diferencias particulares de los personajes a partir de un territorio común: su voluntad de “estar de paso”. Diferencias idiolectales del español se reflejan en Laura Gibellini, española de nacionalidad; en los integrantes de un grupo de rock, argentinos y también en las diferencias lingüísticas de los mexicanos de acuerdo al “barrio” al que pertenecen: Polanco, la del Valle, el Centro o Tepito, zonas habitadas por clases sociales distintas. El DF, una ciudad en la que predomina la heterogeneidad exacerbada por las desigualdades socioeconómicas y culturales aledaña a la propuesta homogeneizadora de la industria cultural globalizada. Pero el habla coloquial no sólo remite a la clase social, sino también a la personalidad y las acciones de cada personaje. La violencia se expresa a través de un determinado léxico: “—No chingues, pinche güero, ¿cómo no voy a conocer África?, el apodo me lo puso algún hijo de puta que ni siquiera sabía si Nairobi era una ciudad o una selva, para ese cabrón Nairobi significaba



negro culero pateado en el culo, nada más, no te hagas ilusiones.”<sup>429</sup> Entre las consecuencias del abismo entre ricos y pobres cada vez más profundo está el crimen organizado, los secuestros, robos, homicidios, venta de drogas que afectan a todos los habitantes de la megalópolis y los condicionan en la toma de decisiones cotidianas.

Mientras el narrador nos cuenta su relato, se percata de todos los hombres y mujeres que de alguna manera la sociedad ha olvidado. El protagonista los menciona: el recepcionista, la mucama, el transeúnte, todos tienen un discurso y desean ser escuchados, aunque nadie los oye. La atmósfera de mediocridad se reafirma e invade el texto hasta el mínimo detalle; los personajes que son invisibles a los demás, no destacan de la multitud que habita en las ciudades globales y sin embargo, el desencanto de la indiferencia del mundo los convierte en seres perversos, carentes de esperanza.

Sus palabras son comprensibles para todos los oídos, incluso para la mesera que en ese momento se encuentra otra vez con ellos sirviendo unos chiles rellenos en caldo de jitomate, “qué buen español habla este güerito”, se entromete ella, una Flora más, una mucama que por el momento es mesera mientras espera ser secretaria, una futura secretaria que no pierde detalle de la conducta del cliente forastero.<sup>430</sup>

Alrededor de los personajes principales giran todos los seres con aspiraciones mediocres gracias a los cuales la ciudad camina pero cuyo reconocimiento es prácticamente nulo. La globalización los deja fuera pues sólo *el poder* domina el mundo; sin embargo, ellos son el motor de una urbe, y es en la novela, donde el autor permite la libre expresión de sus pensamientos.

Otro tema de la novela son los extranjeros en la Ciudad de México: un alemán, huésped del hotel camina tranquilamente por las calles. Por sus rasgos físicos se hace objeto de todas las miradas. En el centro de la ciudad, los mexicanos en su mayoría son bajos de estatura y morenos, la melena rubia se distingue desde la distancia. El narrador

---

<sup>429</sup> *Ibid*, p. 61.

<sup>430</sup> *Idem*.

entonces reflexiona sobre la cuestión identitaria de una manera breve pero profunda; así se percata de cómo la nacionalidad sigue siendo en el siglo XXI un pretexto para etiquetar a los individuos: “Yo esperarí que en futuro los seres humanos dejarían de ser reconocidos o clasificados por su nacionalidad, pero en los albores del siglo XXI la barbarie no se ha extirpado ni remotamente y para cuestiones prácticas Stefan Wimer, el rubio desgarrado que me ha servido de inspiración para abordar el Hotel Isabel, es un ciudadano alemán.”<sup>431</sup> Los discursos nacionalistas que tanto mal causaron en el siglo pasado, siguen estando vigentes en una sociedad tan estratificada —como es el caso de la mexicana— y donde a través de los extranjeros, *los otros*, se acentúan los prejuicios que predominan entre los habitantes.

Desde la perspectiva de un extranjero el DF adquiere un tinte diferente. El personaje del alemán, Stefan Wimer encuentra un refugio allí, el encanto de lo exótico pero también de sentirse, de verse diferente porque en su país es tan invisible como los retratos de los otros personajes inmersos en la narración. En el caso del personaje, Gabriel Sandler, aunque es mexicano también es parte de *los otros*, los que no habitan en esa zona de la ciudad y la observan con la curiosidad de lo desconocido, pues a pesar de compartir nacionalidad, la percepción de los habitantes de una u otra zona, es muy diferente.

¿Cuántos desayunos continentales podrían ser cubiertos con esos siete millones? Una suma semejante podría servir para invitar a tomar café y pan con mantequilla a toda la población de Chipre, incluidos los turcos, quienes no aceptarían un café de mala calidad. O todos los colimenses que no cuentan con una sola librería respetable en su estado. ¿Y qué decir de las poblaciones más pobres en el sureste de México? Podrían comprar armas y perros exploradores. ¿Estas comunidades desearían café y pan con mantequilla a la cuenta del verdadero y único artista Sandler? Claro que sí, se responde a sí mismo.<sup>432</sup>

La globalización y su propuesta homogeneizadora no alcanzan las arterias del DF, pues la heterogeneidad existente dentro de un país como México hace que de un

---

<sup>431</sup> *Ibid*, p. 24.

<sup>432</sup> *Ibid*, p. 132.

lugar a otro haya contrastes que describen una evidente diversidad. Sin salir de la Ciudad de México, se descubre que cada barrio adquiere un matiz propio y un modo de operar particular. El Hotel Isabel está en centro de la ciudad que el autor describe como un lugar de intercambio constante:

Al Centro acuden los oriundos empujados por una fuerza centrípeta, van lo mismo a una cantina que a comprar una computadora en partes, es una tradición imposible de corromper: descuartizar para más adelante vender en partes, el negocio en plena calle, robar, ofrecer, intercambiar y después encerrarse en una guarida a roer la presa, adaptar el nuevo disco duro, probar las refacciones de segunda clase, una ciudad que no es la de Gabriel Sandler se imaginaba sino otra que respira bajo una coraza de armadillo. Embarga al chico una sensación emocionante, ser un extranjero en su tierra, sí, estar en oriente sin haber dado más que unos pocos pasos, la orfandad repentina que nutrirá su siguiente gran obra: es un afortunado, sin duda.<sup>433</sup>

Cada uno de los individuos del Hotel Isabel tiene una visión particular de la ciudad en relación directa con su procedencia, su historia de vida y sus motivos para estar ahí hospedados: “La ciudad de su experiencia se halla cercada por límites precisos y él observa sus fronteras, impasible y lejano, a la manera del capitán que saborea su puro recargado en la baranda de una embarcación en medio del mar.”<sup>434</sup> La Ciudad de México es una ciudad donde convergen lo local y lo global. El paisaje urbano se compone de altos edificios, grandes avenidas, vías rápidas, centros comerciales, bares, hoteles y restaurantes de cadenas transnacionales. Hay también un patrimonio histórico producto de su pasado prehispánico, de la época colonial conviviendo con la modernidad. Asimismo, el hotel esconde dentro de sus entrañas una red de corrupción comandada por el *Nairobi* donde las drogas, el dinero, la corrupción son visibles fuera y dentro de sus puertas: “Y me pregunto, ¿qué puede suceder en el Hotel Isabel que no sea evidente? ¿Venta de drogas, secuestros? ¿Un prostíbulo clandestino? Se mueren por gritar sus secretos, todos los imbéciles creen guardar un secreto que los hará

---

<sup>433</sup> *Ibid*, pp. 66-67.

<sup>434</sup> *Ibid*, p. 99.

importantes. Y asunto terminado.”<sup>435</sup> Entre tantas calles se van formando los laberintos de los que en ocasiones es imposible encontrar la salida. El Hotel se construye en medio de estos laberintos: fuera y dentro de sus puertas existe un misterio que corresponde al lector descifrar. Todo individuo puede registrarse como huésped, si no es que ya lo ha sido. A los personajes de la novela de Fadanelli, la suerte los ha abandonado y la vida en una ciudad donde las calles pueden devorarte hace de ellos unos supervivientes. El caos es lo cotidiano mientras el olvido es la única solución para poder existir. En palabras de un personaje: “Pinche y puta ciudad, todo se lo traga, todo lo vuelve mierda, me hubiera quedado en Córdoba y sería presidente municipal.”<sup>436</sup> Los lugares multitudinarios condenan a la invisibilidad a quienes los habitan reduciéndolos a puntos imperceptibles, la gran ciudad termina dando la sensación de estar un sitio inabarcable donde cualquiera puede perderse.

La obra de Guillermo Fadanelli ha sido traducida al francés, al italiano, al portugués y al alemán en la última década. Asistió al Salón del Libro en París en el año 2009 en que México fue el país invitado. Ha radicado en Barcelona, en Berlín y sus publicaciones internacionales inician con la editorial Anagrama y en la actualidad con Random House Mondadori, en España, y por tanto en México y en Latinoamérica. Ha sido traducido por importantes editoriales extranjeras como la italiana Marco Tropicca, la francesa Christian Bourgois, la portuguesa Oficina Do Livro y la alemana Matthes & Seitz.

Javier Velasco, experto en rock, es autor de la novela autobiográfica *Un niño*, del libro de cuentos *Materialismo dialéctico*, y las novelas *Éste que ves* (Alfaguara, 2006), *Puedo explicarlo todo* (Alfaguara, 2010) y sobre todo de *Diablo Guardián*, novela ganadora del premio Alfaguara 2003; con este libro rompió récords de ventas y se

---

<sup>435</sup> *Ibid*, p. 81.

<sup>436</sup> *Ibid*, p. 108.

convirtió en un *bestseller* en España, México y otros países latinoamericanos con más de diez ediciones y 200,000 ejemplares vendidos.

Esta novela urbana contiene en sus páginas uno de los más memorables personajes de la literatura mexicana reciente, Violetta, una especie de “Lolita latinoamericana”, adolescente rebelde que dibuja un perfil de la juventud en la sociedad contemporánea.

En un texto incluido en su blog, Xavier Velasco cuenta la historia “real” a través de la cual esbozó al personaje de Violetta: tras experimentar un bloqueo creativo, un día salió a la calle y se encontró con una mujer rubia que, sin apenas preguntarse nada el uno del otro, lo invitó a su hotel. En diversos *posts*, Velasco desglosa su idea de la novela o al menos sobre *esa* novela que se convertirá en *Diablo Guardián*:

Me había acostumbrado a hablar de La Novela como de un convidado improbable, igual que esas parejas estériles que se cansan de todo menos de hablar del hijo que no tienen. Claro que en esto de escribir novelas no hay un doctor que diga: *Lo siento, pero es usted clínicamente estéril, dedíquese mejor a la publicidad*. Porque si lo dijera, sería preciso sacarle los ojos y saltar de clavado hacia el vacío, con tal de fecundar al óvulo inasible.<sup>437</sup>

En su blog, Velasco difumina la línea entre ficción y realidad y trata de establecer un contacto directo con sus lectores. Allí, indaga sobre los sucesos reales que se transforman en ficción, al tiempo que hace dudar al lector sobre la veracidad del propio blog, que también podría tratarse de un texto de ficción. Velasco reflexiona sobre la creación literaria fuera de los límites de la novela; su discurso hace que la ambigüedad genere un mayor interés y atrae a un tipo de público internauta que quizá no sea el que visita exclusivamente las librerías. Los límites del libro se ensanchan hacia el ciberespacio pero sin que afecte a la obra en sí misma:

---

<sup>437</sup> VELASCO, Javier. *La leonina faena*. Consultado el 24 de noviembre de 2010: <http://www.fullmoontonic.com>

¿Cómo es que un acontecimiento supuestamente real desemboca de un modo imperceptible en la ficción? Supongo que este texto y la novela lo explicarían juntos mucho mejor que yo, pero si de explicar se trata, bastaría con decir que la visitación angélica realizó el milagro de obligarme a mirar hacia un distinto dedo: ya no aquel que señalaba al perseguidor, sino el que desde siempre había apuntado hacia la perseguida. En tan incierto trance, no es de extrañar que, como los correctores ya lo han advertido, la novela haya perdido sus mayúsculas.<sup>438</sup>

En el blog, Velasco describe su encuentro con una mujer (a quien él llama el Ángel de Insurgentes) que él convierte en su personaje femenino:

—*None of your motherfuckin' business, ¿ajá?* —me dice cada noche, con su inglés de almacén, de lobby, de olor a dólar fresco y carne que se quema en el empeño de forrarse de un glamour plástico que comienza y termina en las palabras: esas putas mentirosas, alcahuetas que cuentan su novela con la voracidad que, apenas me volteo, emplean en contar los dólares ajenos. Robar, fingir, mentir: tales son los recursos de la novela, y los del ángel codicioso a quien no puedo sino perseguir como un endemoniado. En la historia que narro, la protagonista experimenta una suerte de cosquilla malévola cada vez que rompe una regla y se da a imaginar la indignada opinión de su familia; algo muy similar al motivo de mi persecución: cometer esa fechoría inenarrable, y al menos una vez lograr que lo imposible aparezca posible. Hacer de una novela una fechoría: tal vez sea ésa la enseñanza del Ángel de Insurgentes.<sup>439</sup>

A través de un medio electrónico, define su proceso de creación desde la ficción estrechando la relación entre el lector y el autor. Tanto los blogs como las redes sociales han modificado el contacto entre los escritores y sus lectores debido a que se abre la posibilidad de retroalimentarse. Por medio del blog, establece un contacto con sus lectores, aquellos que deseaban “continuar” la aventura que él narraba en Internet, independiente de su versión novelística.

Una de las cuestiones fundamentales que han impulsado la globalización es el avance tecnológico, el Internet y las Redes sociales. La literatura no está exenta de utilizar estas mismas plataformas para ensanchar sus caminos. Aunque, como veíamos con García Canclini, los procesos literarios requieren de otra temporalidad: desde el proceso de creación hasta su publicación, promoción y posible traducción, una vez que

---

<sup>438</sup> *Idem.*

<sup>439</sup> *Idem.*

un libro circula, su vínculo con la Red es cada vez más imprescindible, para captar lectores potenciales e incitar a la lectura.

La estructura narrativa de *Diablo Guardián* alterna capítulos sobre la historia de Violetta, escritos en primera persona, con la de Pig, su amigo incondicional, escritos en tercera persona. Violetta emplea un lenguaje coloquial asociado al contexto urbano mexicano, mezclado con frases en inglés debido a que este personaje huye de su casa en México a Estados Unidos. El lenguaje permite hacer evidente la clase social a la que pertenece: Violetta proviene de una familia de clase media con aspiraciones de ascenso social, de ahí que sea destacable el rechazo de su tez morena y la obsesión por obtener ingresos económicos elevados en su intento constante de escalar posición social. El personaje no utiliza su verdadero nombre, Rosa del Alba Rosas Valdivia, porque no encaja con sus pretensiones. Sus padres le transmiten la sensación de superioridad sobre sus coetáneos y el deseo exacerbado por los lujos como única vía hacia la felicidad. Violetta aprende “los valores familiares” pero los “asimila” a modo de rebelión: antes de cumplir los 15 años ya había emitido un juicio propio hacia su familia y su entorno y se perfilaba como una experta en las artes del timo y el chantaje:

Estoy segura de que mis compañeras me odiaban por güerita. O más bien por güerita renegada, porque yo me pasaba el día diciendo: *No soy rubia*. Y ellas, que se morían por que las confundieran con gimnastas noruegas, imagínate el odio que sentían cada vez que hacía burla de sus sueños de *ciertopelo*. Y como yo ya las había invitado a todas (quería muchos testigos para mi fuga), la semana siguiente media escuela sabía que la niña que había reprobado todas las materias ya no iba a tener fiesta. Y yo decía: *Ni fuga, carajo*. Sin poder embarrarles a esas pinches coatlicues en sus pinches carotas que no iba a ser una pinche esclava como ellas. Qué pinche ingenua, ¿verdad? Total que me quedé unos meses más, pero no te he contado del dinero. ¿Quieres que te platique cómo me hice niña rica?<sup>440</sup>

El léxico es local, la jerga proveniente de la Ciudad de México que retrata la clase social de Violetta: individuos que no se aceptan ni físicamente ni en relación a su

---

<sup>440</sup> VELASCO, Xavier, *Diablo guardián*, Madrid: Alfaguara, 2003, p. 46.

contexto inmediato, cuyo modelo de éxito es Estados Unidos y la sociedad de consumo. Tal como veíamos con Lipovetsky, la oferta que lanza la industria cultural ha rebasado el cumplimiento de las necesidades básicas y busca obtener productos que hagan la cotidianeidad más práctica; los individuos que tienen acceso al universo del consumo, desean reinventarse vinculando el tipo de objetos que adquieren a lo emocional: cambiar el estilo de vida, la apariencia, los objetos que te hacen *ser* de determinada manera. Violetta es local en sus expresiones, pero quiere fugarse de esa realidad e ir al centro de lo global: Estados Unidos, donde espera que sus sueños consumistas se vean realizados. Debe conseguir dinero suficiente, y convenientemente descubre que sus padres han robado el dinero que se dona a la Cruz Roja y lo tienen escondido en el armario de su habitación que ella habrá de robar para realizar sus deseos sin importarle la traición a la familia. Después de las dificultades para cruzar la frontera, Violetta logra estar *del otro lado*, y comienza su camino hacia Nueva York, una de las megalópolis con un alto nivel de vida, y por tanto, más costoso. En el trayecto, recibe ayuda de uno de los tantos amantes que habrá de tener en la vida, Eric, quien la acompaña en su paso previo a Nueva York, por la ciudad de Houston, a comprarse todo tipo de objetos de marcas reconocidas, visitan los centros comerciales más avasallantes por su magnitud arquitectónica, una especie de hipnosis para quien considera que lo material representa la única vía para convertirse en *otra persona*.

¿Sabes cuánto nos gastamos en Houston? Más de veinte mil dólares. Nos pusimos guapísimos, eso sí. Aprendimos a patinar en hielo, caminamos como soldados, pedimos dos botellas de champaña en el *room service* y nos rociamos casi la mitad encima. Compramos los boletos de primera clase por Air France: carísimos, pero ni modo de echarme pa atrás. Y al final ya no nos importaba que nos vieran. Con dos botellas de cien dólares y propinas de cincuenta dime quién se iba a quejar. (p. 140)

Esta es la “felicidad paradójica”, tal como explica Lipovetsky, propia de la sociedad contemporánea: los habitantes de las ciudades globales encuentran en el



consumo la única felicidad posible y no se ven realizados si no poseen determinados objetos, aunque a la larga les resulte imposible saciarse. Violetta mantiene una obsesión por gastar dinero, por vivir como rica sin importar las consecuencias, lo cual retrata su impulso adolescente de vivir al máximo el presente olvidándose por completo del futuro. Violetta muestra muchas facetas que van de la traición a la soledad y la compasión: “Yo no era puta, claro, pero sí ladrona. Y puta *wannabe*. Y *dealer wannabe*. Y gringa *wannabe*, ¿ok?” (178). Este es un factor que permiten que a pesar de que el lenguaje es local, pueda conectar con un lector global capaz de adentrarse en el mundo de ficción de este personaje.

La novela se vale de numerosos recursos metaficcionales: Violetta narra la historia de una manera “oral”, debido a que está grabando su historia para dejársela a Pig, y que sea él quien la escriba. Violetta lo nombra su “Diablo guardián” y a lo largo de todo el texto revela en pequeñas dosis el momento en que habrán de encontrarse. El autor establece un juego de espejos con el lector, quien sabe que Violetta desea que Pig escriba su historia, le cuenta los detalles más íntimos de su vida e incluso le pide que *invente* algunas cosas o no *cuenta* otras:

Te estoy contando los pedazos de mi vida que según yo te sirven para escribirla toda. O sea que por más que me pregunte si voy a irme al Infierno por hacer lo que hice, de cualquier modo tú me vas a condenar, y antes que el Diablo. O después, yo qué sé. No estoy nada segura de que sea buen negocio agarrarte de biógrafo al Diablo Guardián. Porque una cosa es que te mueras y te vayas al Infierno, y otra que aquí en la Tierra se entere todo el mundo. (p. 145)

La metaficción presente en las obras de literatura mexicana del *post boom*, tal como analiza Brushwood, “es decir, la observación, por parte del autor, de su propio acto creativo.”<sup>441</sup>, utilizada por los escritores para hablar del proceso de creación, aquí es retomada por los personajes para recordarle al lector que está en un mundo

---

<sup>441</sup> BRUSHWOOD, John, S., *La novela mexicana (1967-1982)*, op. cit., p. 17.

reconstruido por un otro y que por tanto está supeditado a la subjetividad de quien escribe la historia aunque también, en este caso, sea parte del mundo de ficción.

Los capítulos que narran la historia sobre Pig se narran, en cambio, en tercera persona. Describen al personaje como un chico sin afán de protagonismo, hijo de una familia aristócrata en decadencia, huérfano a muy temprana edad, adoptado por su abuela a quien llama Mamita, y que al fallecer se dedica a despilfarrar la herencia y a trabajar escribiendo artículos de crítica de cine en un periódico a cambio de un salario ínfimo. Su pasión es escribir aunque no lo hace profesionalmente; posee un historial de amores complicados, pocos amigos y un cierto aire extrovertido. Cuando Pig cumple 30 años se cruza con Violetta en la agencia de publicidad donde ambos trabajaban, y a partir de allí se convertirá en su “diablo guardián”.

Pese a que ninguno de los demás personajes de la novela adquiere la profundidad de Violetta, protagonista absoluta de la novela, Nefastófeles, el antagonista de la historia, será crucial para entenderla: es un hombre que se dedica a los negocios turbios e induce a Violetta al mundo de la droga y la prostitución. Amenazada por él, Violetta logra escapar para huir al DF, pero él la encuentra y la obliga para trabajar con él en una agencia de publicidad, donde él la ofrece a los clientes como un “extra” a los servicios de la empresa.

La burla al sueño americano está presente en toda la novela. Una idea inculcada por sus padres que hace que Violetta crea que el valor personal está supeditado al consumo de marcas. Hablar inglés la sube de estatus, el idioma global: “Si de verdad mis genes son tan corrientes como sospecho, mi problema está en que soy una mercancía de Sears empeñada en llegar a un aparador de Saks.” (194) Las marcas demuestran a la ciudad quién eres, no basta con *tener* objetos costosos sino que lo *parezcan*. Tal como afirma Lipovetsky, la cultura-mundo promueve marcas globales

que la publicidad se encarga de convertir en objeto de deseo. La novela de Velasco es local pero también relata un mundo globalizado difícil de alcanzar por la falta de poder adquisitivo, la ambición como motor para pertenecer a los parámetros de la sociedad del consumo, llevan al personaje a la desgracia.

Si en la literatura mexicana del *Boom* aparecieron novelas urbanas que se convirtieron en clásicos, como es *La región más transparente* de Carlos Fuentes y en el *Postboom*, la literatura urbana se centra en la descripción de barrios específicos de la megalópolis ciudad de México al sentirla como un espacio inabarcable, o en el monstruo que devora a lo que no están acostumbrados al tráfico, la inseguridad y los contrastes, en la literatura de la globalización, los autores nacidos en los sesenta, han asumido a México DF como una ciudad global donde conviven las empresas transnacionales y la oferta cultural de vanguardia con la disparidad social y las costumbres locales, de manera que se centran en un microcosmos ante lo inabarcable de la megalópolis. Para autores como Fadanelli, su intención es retratar la vida de aquellos personajes que son anónimos en una ciudad de tanto movimiento; mientras que Velasco, describe una clase social particular de la ciudad de México y la confronta con el sueño americano. Desde la literatura, es posible abarcar otras aristas de la ciudad global que México representa a nivel local y global.

### **3.3.2. Inmigración y frontera.**

México colinda con Estados Unidos en la frontera norte, la gran potencia económica y cultural de la era global. Desde algunos puntos la línea fronteriza parece casi nula y ciudades como Juárez y El Paso se confunden. Y, sin embargo, una es la ciudad más violenta de México y otra una de las más seguras de Estados Unidos, ¿qué tiene la valla que las separa que las hace tan diferentes?

La relación entre México y Estados Unidos denota tensión por varios factores: la inmigración de mexicanos al país vecino en busca de trabajo, la facilidad con que se venden armas en el país yanqui, y el consumo y venta de drogas con los narcotraficantes como protagonistas. Tal como vimos en el capítulo I, la inmigración es tan antigua como la historia de la humanidad, el paso de los seres humanos por otras regiones a las que se trasladan no pasa desapercibido y el intercambio cultural es una constante entre los individuos. En el caso concreto de la era global, el factor de las empresas transnacionales que se afincan en ciudades del tercer mundo para conseguir mano de obra más barata es otro de los motores de la inmigración:

(...) La inmigración y la producción *offshore* son formas de asegurar la fuerza laboral de bajo salario y de combatir las demandas de los trabajadores organizados de los países desarrollados. También representan una especie de equivalencia funcional: es decir, las instalaciones productivas que no pueden ser desplazadas *offshore* y tienen que permanecer donde está la demanda –por ejemplo, restaurantes y hospitales– pueden usar mano de obra inmigrante, mientras que las instalaciones que pueden ser desplazadas al extranjero pueden usar mano de obra de bajo salario en países menos desarrollados. (...)<sup>442</sup>

Por tanto, muchos individuos cuyas condiciones de vida no son favorables en sus países de origen se ven en la necesidad de cruzar fronteras; no obstante, como señala Saskia Sassen, la inmigración no depende sólo de las circunstancias personales de un individuo, sino también de las características económicas de los países desarrollados que se traducen en fuentes de empleo y atraen a personas con ímpetu de cambiar su realidad cotidiana. Para los mexicanos, y muchos otros individuos que atraviesan Latinoamérica para cruzar la frontera, desde hace lustros Estados Unidos es un destino para muchas familias o miembros de la familia que desean ir en busca de mejores condiciones de vida. Durante décadas, han poblado ciudades de Estados Unidos y la influencia cultural mexicana es evidente dentro del país estadounidense:

---

<sup>442</sup> SASSEN, Saskia, *Los espectros de la globalización*, op. cit., p. 139.

(...) Por todas partes, en los lugares menos pensados, los Estados Unidos están adquiriendo un acento en español. Y en México, es raro encontrar a una familia que no tenga familiares del otro lado, cuyas historias de logros y dificultades –y sus regresos periódicos para la Navidad y los días de fiesta– alimentan sus propias imaginaciones y aspiraciones. Sin duda, ésta es una migración cultural en dos direcciones.<sup>443</sup>

Tanto el inmigrante que logra cruzar la frontera como todos aquellos que mueren en el intento han interesado a la literatura y a todas las demás artes por las circunstancias que se crean alrededor de este fenómeno y que llevan al ser humano a desafiar sus propios límites con tal de cruzar “al otro lado”, un tema que se ha tratado tanto en la literatura de ficción como de no ficción:

Llevada a la literatura, la migración es un escaparate donde pueden verse los saldos de tienda y trastienda, y la humanidad vulnerada de quienes sucumben ante la atracción de esta civilización imán, empeñada en resaltar la bonanza económica, a pesar del significativo aumento de su deuda pública, paralela al cierre de oportunidades para norteamericanos y extranjeros.<sup>444</sup>

El tema de la inmigración recorre diversas aristas de este fenómeno: por un lado, las condiciones de los individuos en sus países de origen, la manera como atraviesan la frontera ilegalmente, arriesgando sus vida y exponiéndose a las mafias que lucran con sus deseos y los someten a condiciones inhumanas y a pagar cantidades enormes para conducirlos a través del desierto hasta Estados Unidos; por otro, la vida de los individuos ya en el país americano y todas las dificultades a las que se enfrentan. Es también en el paso fronterizo donde se agrava el problema del narcotráfico. Las mafias muchas veces están relacionadas y se exige a estos individuos que trafiquen con droga si quieren ir a Estados Unidos:

---

<sup>443</sup> GARCÍA, Cristina, “Introducción” en García Cristina (edit.), *Voces sin fronteras. Antología vintage español de literatura mexicana y chicana contemporánea*, Nueva York: Vintage Books, 2007, p. XVI.

<sup>444</sup> CUEVAS Velasco, Norma Angélica; VELASCO González, Raquel (coord.), *El norte y el sur de México en la diversidad de su literatura*, México: Juan Pablos editor, 2011, p. 8.

(...) su notoriedad en los medios [de comunicación] proviene, casi siempre, de causas que podrían calificarse como negativas: el discurso de éstos define la zona por la cantidad de migrantes que mueren tratando de cruzar la frontera o que son atrapados y maltratados en el intento, porque se refuerza su vigilancia en pos de las campañas antidrogas o antiterroristas estadounidenses, por el decaimiento de la industria maquiladora, por los desechos tóxicos y la contaminación, por los narcotúneles y narcofosas o debido a los cientos de mujeres desaparecidas que han sido inexplicablemente asesinadas en Ciudad Juárez. Que las fronteras son noticias y que existe un discurso que las asocia con la nota roja forma parte importante de nuestro imaginario cultural.<sup>445</sup>

La venta de armas y el narcotráfico van ligados y en México han desatado un desastre que dura ya varios años. Aunque el narcotráfico ha existido desde hace décadas, el número de muertos en la actualidad ha rebasado todas las cifras anteriores. En el 2006 Felipe Calderón, el presidente entrante, decidió declarar la guerra contra el narcotráfico como uno de los estandartes de su política. Los efectos han sido devastadores para el país en seis años que duró su gobierno (finalizado en 2012):

¿La guerra ha debilitado a los cárteles de la droga? Los hechos dan la respuesta: si antes había siete cárteles, ahora hay más de catorce; si antes existía una docena de grupos delincuenciales funcionando a su alrededor, hoy hay un centenar; si antes había 100 muertos; hoy hay 10 mil; si antes ocurrían 400 secuestros hoy hay 4 mil. Es la multiplicación del crimen organizado y la tragedia.<sup>446</sup>

Tanto el discurso periodístico, como el literario y el cinematográfico han tratado de mostrar esta cruda realidad mexicana. En diversas ocasiones la división entre estos géneros se diluye debido a la cercanía que se establece entre la ficción y la realidad. El cliché dice que la realidad supera a la ficción, pero en el caso de los sucesos relacionados con el narcotráfico esto se vuelve una realidad cotidiana, en la que los creadores y los periodistas se valen de los mismos datos y casos para articular sus retratos del problema: “Porque la narcoliteratura, en México, suele ser mejor si parte de la realidad que si trata de ficcionalizarla. No porque, como suele decirse, la realidad le

---

<sup>445</sup> MARTÍNEZ-ZALCE, Graciela, “Frontera norte: lectura desde el altiplano” en PASTERNAK Nora (coord.), *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin de siglo*, México: UAM, 2005, p. 60.

<sup>446</sup> MARTÍNEZ, Sanjuana, *La frontera del narco. Un mapa conmovedor y trágico del imperio del delito en México*, México: Planeta, 2011, p. 13.

gane a la ficción. Sino porque contar lo que está ocurriendo es más difícil que inventarlo. Y, por lo tanto, los textos que se lo proponen, suelen ser mejores. Más ambiciosos.”<sup>447</sup> Si bien es cierto que muchos de los libros que tratan el tema del narcotráfico son investigaciones periodísticas de no ficción, la novela del siglo XXI se ha visto en la necesidad de retratar los terribles sucesos que a diario se ven en el periódico, y se le ha denominado por algunos críticos y la audiencia, narcoliteratura: “Así se ve desde el exterior: en México se escribe narcoliteratura. Un género protagonizado por traficantes, prostitutas, travestis, cadáveres decapitados y muertos por sobredosis, habitantes de un mundo sórdido, violento y corrupto.”<sup>448</sup>

Alrededor del tema del narcotráfico, no sólo se ha escrito literatura o se han hecho películas, sino que se ha gestado una cultura popular que refleja la terrible situación que viven diariamente quienes experimentan este fenómeno en primera persona: “Esta ola de violencia sin cuartel ha generado, por otro lado, un brote cultural, un reflejo que trata de darle sentido al terror sin sentido, que incluye música, películas y un fenómeno editorial que vive su apogeo: la “narcoliteratura”.”<sup>449</sup> La música ha tenido un papel protagónico para la cultura popular mexicana, y los “narcocorridos” recuperan un género existente desde la Revolución Mexicana, sólo que ahora la letras de las canciones tratan de los capos del narco. Algunos de ellos han alcanzado reconocimiento incluso fuera de las fronteras mexicanas:

Mientras tanto, la cultura se transforma. No sólo están los famosos narcocorridos y los menos conocidos homevideo. Están la religión, la moda, la conversación (pues últimamente en México hacemos esfuerzos por no hablar de otra cosa) el arte y, sobre

---

<sup>447</sup> BOSH, Lolita, (7 de Agosto de 2009), “Contar la violencia”, *La obsesión de Babel*. Consultado el 6 de marzo de 2011: <http://obsesivababel.blogspot.com/2009/08/mexico-y-la-narcoliteratura.html>

<sup>448</sup> PRADOS, Luis, (31 de marzo de 2012), “Más allá de la narcoliteratura”, *El País*. Consultado en línea el 18 de diciembre de 2012: [http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/29/actualidad/1333031481\\_509952.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/29/actualidad/1333031481_509952.html)

<sup>449</sup> RAMÍREZ, Gaspar, (10 de enero de 2011), “La “narcoliteratura” un fenómeno que crece en México”, *El Mercurio*. Consultado el 18 de diciembre de 2012: <http://www.lanacion.com.ar/1340137-la-narcoliteratura-un-fenomeno-que-crece-en-mexico>

todo, la política, todos terrenos marcados por los valores del narcotráfico, entre los cuales destacan el machismo y el consumismo desaforado.<sup>450</sup>

El cine mexicano sobre el narcotráfico ha tenido películas exhibidas en Cannes y otros escenarios internacionales. Entre las más recientes destacan *El infierno*, de Luis Estrada, que retrata como un hombre en busca de trabajo se conecta con un antiguo amigo dedicado al narcotráfico y su proceso de transformación muestra lo que el dinero, la corrupción y la ambición pueden cambiar a un individuo común, o *Miss Bala*, de Gerardo Naranjo, que versa sobre las mujeres en el mundo de los traficantes de la droga.

Independientemente de las manifestaciones artísticas, la cultura popular del narcotráfico es un *modus vivendi* para los habitantes de la frontera norte: “La cultura del narco en Sinaloa y el tejido social van unidos. Ya no hay nadie que no tenga un conocido, un amigo o un familiar metido en el negocio de una u otra manera. Ya no hay nadie que no tenga una anécdota de ejecución o secuestro; ya no hay nadie que no cuente una historia del Chapo y de los narcos de Sinaloa”<sup>451</sup> Del lado de lo local, las regiones afectadas por la mafia de las drogas se han acostumbrado a todas las consecuencias del narcotráfico. En algunas zonas del norte del país, como Sinaloa o Coahuila, incluso se hacen “narcotours” para ver por fuera las casas de los capos, o los bares que frecuentan los delincuentes que, al parecer, circulan por las ciudades sin que la policía actúe al respecto: “Los narcotours no se anuncian en ninguna guía turística, pero basta con acudir a cualquier cantina para que surja la propuesta del taxista en turno.”<sup>452</sup> Los narcotraficantes y su entorno se han convertido en un vehículo de la existencia de los habitantes que participan de diversas formas.

Lo global en el fenómeno del narcotráfico queda expresado a través del periodismo, los libros de no-ficción, el cine de exportación y la literatura, entre ellos

---

<sup>450</sup> GUILLERMOPRIETO, Alma, *Desde el país de nunca jamás*, España: Debate, 2011, pp. 15-16.

<sup>451</sup> MARTÍNEZ, Sanjuana, *La frontera del narco. Un mapa conmovedor y trágico del imperio del delito en México*, México: Planeta, 2011, p. 224.

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 225.



algunos auténticos *bestsellers* como *La reina del sur*, de Arturo Pérez Reverte, del que también se hizo una serie para la televisión con gran éxito, *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, también trasladada a la pantalla grande, o *Rosario Tijeras*, de Jorge Franco, también llevada a la gran pantalla. Y si antes en Colombia, principalmente, era exportadora del fenómeno del narcotráfico a través del cine y la literatura, en la actualidad se ha convertido también en una especialidad mexicana:

Tanto ficción como no ficción de dispar calidad, mexicanos y de otras nacionalidades, el narcotráfico echó raíces en la imaginación y curiosidad de novelistas, cuentistas, periodistas e investigadores que llenan mesas y estantes en librerías. De hecho, varios de sus autores fueron las estrellas de la última Feria del Libro de Guadalajara, la principal del mundo hispano, y su tema —el narcotráfico—vendió incluso más que el bicentenario, según dijo a la AFP el director de la editorial Tusquets en México.<sup>453</sup>

La violencia en el norte de México a causa de los carteles de la droga está retratada en los diarios informativos casi diariamente. Personas involucradas con la venta de drogas, pero también transeúntes e incluso familias enteras, han muerto a causa de la violencia generada por el narcotráfico: aparecen constantemente noticias de individuos decapitados, quemados, desaparecidos. El periodismo se ha convertido en una de las profesiones de más alto riesgo en México:

Los y las periodistas representan un grupo en situación de particular vulnerabilidad en la entidad. El silencio, al igual que la filtración de información interesada sobre los casos de crímenes contra comunicadores, favorecen la especulación, al mismo tiempo que con ello se envía un mensaje negativo al resto de los periodistas de la región, quienes deben enfrentar la incertidumbre sobre su propia seguridad.<sup>454</sup>

Mientras que en literatura —que aún se mantiene a salvo como profesión—, los escritores tocan el tema del narcotráfico desde diversas perspectivas, a través de la

---

<sup>453</sup> RAMÍREZ, Gaspar, (10 de enero de 2011), “La “narcoliteratura”, un fenómeno que crece en México”, *La nación*. Consultado el 8 de marzo de 2011:

[http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=1340137](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1340137)

<sup>454</sup> “México: inaceptable el silencio de la autoridad ante la noticia del asesinato de otro periodista en Veracruz”, (23 de noviembre de 2012), *Article 19*. Consultado en línea el 20 de diciembre de 2012: <http://articulo19.org/mexico-inaceptable-el-silencio-de-la-autoridad-ante-la-noticia-del-asesinato-de-otro-periodista-en-veracruz/>

novela es posible explorar más a fondo el fenómeno del tráfico de drogas que en el discurso breve y cotidiano de los medios de comunicación:

El narco tiene todas las características de un movimiento social: reta al poder establecido, suma multitudes que se convierten en la masa necesaria para darle movilidad, cuestiona el pacto social y ha todo el statu quo; pero sin embargo no posee el sentido que las élites (intelectuales o burguesas) solían imponerle al modo lexis (causas, conocimiento, programa, ideario, plan) que le daban orientación de futuro. La identidad del narco nació con el discurso robinhoodesco de robar (o joder) a los ricos (los gringos) para darle de comer a los pobres.<sup>455</sup>

Sin embargo, la percepción interna y externa del caso fronterizo tiene algunas variantes, quienes habitan la frontera viven con el miedo de transitar por el lugar equivocado, el ruido de las balaceras es un sonido conocido, los narco-bloqueos (dos tráileres bloquean una calle determinada donde se llevará a cabo un enfrentamiento entre integrantes de carteles diferentes) son aceptados con naturalidad. El resto del país mira con indignación estos sucesos y el deterioro de la imagen del país en el extranjero ha aumentado drásticamente en los últimos años.

En Sinaloa todo es intenso: el verde, el calor, la violencia. Por acá lejos oímos las historias de personas asesinadas con un solo tiro o por ráfagas completas, el decomiso de cargamentos de toda clase de sustancias, los corridos que narran las sagas de héroes dudosos que se acogen a Jesús Malverde<sup>456</sup>, y cuyos nombres célebres aparecen en la lista de los más buscados por el FBI. Noticias que nos llegan de por allá.<sup>457</sup>

Literariamente, se consideran novelas de la frontera aquellos textos que tienen como escenario las ciudades del norte de México limítrofes con Estados Unidos; pueden desarrollarse en uno u otro lado de la frontera, o versar sobre la población mexicana que habita en Estados Unidos. También pueden tener entre sus temas el deseo de los

---

<sup>455</sup> RAPHAEL, Pablo, *La fábrica el lenguaje*, S. A., Barcelona: Anagrama, 2011, p. 155.

<sup>456</sup> En este punto, Graciela Martínez-Zalce, aclara que Jesús Malverde es una figura muy conocida en el norte, un hombre de bigote y sombrero al estilo norteamericano que cumple las mismas funciones que un santo católico, en la ciudad de Culiacán, Sinaloa: migrantes y narcotraficantes le piden protección ofreciéndole joyas y dinero.

<sup>457</sup> MARTÍNEZ-ZALCE, Graciela, "Frontera norte: lectura desde el altiplano" en Pasternac Nora (coord.), *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin de siglo*, op. cit., p. 61.

mexicanos por cruzar “al otro lado” para mejorar sus condiciones de vida y las adversidades que encuentran en el camino:

Se pertenece al género fronterizo cuando la trama, o una parte importante de ella, se desarrolla en una de las ciudades de la frontera entre México y Estados Unidos; cuando el protagonista es un personaje fronterizo, sin importar en dónde se desarrolle la trama; cuando se refiere a la población de origen mexicano que vive en Estados Unidos; o cuando una parte importante de su argumento se refiere a la frontera o a problemas de identidad nacional.<sup>458</sup>

Los estereotipos han fungido como una constante tanto en el cine como en la literatura: los villanos se aprovechan de los más débiles, la imagen femenina se limita a ser un símbolo de belleza y de pretexto para todo tipo de peleas, y batallas sexuales, y la corrupción de los políticos o la policía está presente en una gran mayoría de las tramas: “Las obras de los autores fronterizos pueden interpretarse como un gran mapa donde se observa la conformación de regiones delincuenciales y la pérdida gradual de las garantías individuales, además de los movimientos geográficos propiciatorios de miles de homicidios, desapariciones y la ausencia de un orden.”<sup>459</sup> La violencia es un hilo conductor de la narración, la venta de drogas, el consumo y las pasiones desatadas resultado del ambiente del narcotráfico.

El precursor de la literatura del narcotráfico en México es el escritor sinaloense Élmér Mendoza, de cuya obra no nos ocuparemos en esta investigación (nació en 1949) pero que resulta relevante por haber sido el primero en tocar el tema del narco y popularizarlo entre los lectores. Independientemente del uso de estereotipos relacionados con la frontera, el desarrollo del lenguaje coloquial asociado a los narcotraficantes es uno de los elementos más explorados por los escritores que tratan este tema: “Y, sin embargo, existen características que alejan a ambos textos narrativos

---

<sup>458</sup> *Idem.*

<sup>459</sup> CUEVAS Velasco, Norma Angélica; VELASCO González, Raquel (coord.), *El norte y el sur de México en la diversidad de su literatura*, op. cit., p. 9.

de tales estereotipos: la ironía, la parodia, el uso de giros lingüísticos coloquiales que le dan un tono muy singular a la narración, pero, sobre todo, la creación de un ambiente muy cercano a lo fílmico donde a violencia es, a la vez, pregunta y respuesta al contexto.<sup>460</sup> La violencia expuesta en el lenguaje es análoga a la violencia física que utilizan los delincuentes para sembrar el terror entre los ciudadanos.

A diferencia del realismo de otras épocas, la novela del narco© no admite juicios morales, no pretende aleccionar a nadie y apenas se percibe como instrumento crítico; pero como sus autores se empeñan en recrear milimétricamente el habla y las costumbres de sus actores, sus vidas desenfundadas y sus muertes atroces, ha terminado por convertirse en el único resabio de crítica social de nuestro tiempo.<sup>461</sup>

Las novelas del narco describen las costumbres de los enemigos del Estado, extraídos de la realidad y relatados minuciosamente en la literatura, *thrillers* con torturas, muertes sangrientas, violaciones, atropellos sin que reciban ningún tipo de juicio moral, lo cual hace que muchas de estas novelas se comercialicen con facilidad debido a que comparten código con el lenguaje periodístico y cinematográfico y porque esta es una nueva forma de exotismo para evaluar la producción literaria mexicana (y de otros países de América Latina, como Colombia).

Conforme la violencia asociada al narcotráfico comenzó a reproducirse en varios países, sus escritores se apresuraron a incorporarla en sus textos, primero como telón de fondo y luego como epicentro de la acción. En una época aséptica y anodina, dominada por la desconfianza hacia lo político, estas poderosas fuerzas al margen de la ley adquirieron un papel protagonista: adolescentes pobres, reclutados por las mafias hasta convertirse en asesinos profesionales; hermosas jóvenes utilizadas como moneda de cambio; pistoleros enfrentados sin otra razón que el vacío existencial; héroes y villanos patéticos, ni siquiera fáciles de distinguir entre sí; un universo dominado por el peligro, la imprevisión y la muerte; policías torpes y mal pagados, siempre vendidos al mejor postor; y, por supuesto, unos cuantos capos convertidos en multimillonarios, dueños de ejércitos privados y haciendas.<sup>462</sup>

---

<sup>460</sup> MARTÍNEZ-ZALCE, Graciela, "Frontera norte: lectura desde el altiplano" en Pasternac Nora (coord.), *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin de siglo*, op. cit., p. 62.

<sup>461</sup> VOLPI, Jorge, *El insomnio de Bolívar*, Barcelona: Mondadori, 2009, p. 186.

<sup>462</sup> *Ibid.*, pp. 186-187.

El narcotráfico es una realidad aplastante para México y un problema global debido a que el consumo de la droga traspasa las fronteras asegurando la supervivencia de estas mafias. En algunas regiones, la figura del narco se ha convertido en parte de la vida cotidiana que ha sido exportada globalmente como parte de una especie de contracultura: “La guerra contra el narco se está agudizando y ha pasado a la cultura. Ya no es sólo el enfrentamiento entre las fuerzas policíacas y los narcos; ahora, la población discute sobre el tema en su vida diaria.”<sup>463</sup> Los *mass media* invaden los hogares con las acciones de los capos de la droga:

(...) los escritores del norte invitan a repensar las consecuencias de la desesperanza y en cómo la incompreensión del otro nos lleva a estados ensimismados, donde no existe más derecho que el dado por las razones propias, aunque tal concepción elimine la libertad del prójimo. Desde hace varios años, la misma idea de frontera refleja la compleja circunstancia asumida por los habitantes de esa franja, en la cual no se es mexicano ni gringo y, paradójicamente, se padecen ambos modos de existir. Una manera de comprender México, a veces no contemplada por sus habitantes de otras regiones, difundida masivamente por Hollywood, logrando –incluso– que muchos migráramos el interés por esta temática inherente al cine chicano a la narrativa mexicana escrita en el límite con Estados Unidos.<sup>464</sup>

Escritores como Luis Humberto Crosthwaite, que han crecido en una ciudad fronteriza, entienden como pocos el problema del tráfico de drogas. Nacido en Tijuana en 1962, es uno de los narradores más cercanos al mundo de la frontera. “Destaca, por encima de cualquier otro escritor norteno, el tijuanense Luis Humberto Crosthwaite. La amistad entre los dos corridistas de *Idos de la mente* (Joaquín Mortiz, 2001), sus *Instrucciones para cruzar la frontera* (Joaquín Mortiz, 2002) o la novísima *Aparta de mí ese cáliz* (Tusquets Editores, 2009) lo convierten en el escritor del Norte.”<sup>465</sup> Ha escrito varios libros que tienen que ver con el mundo del norte de México, a veces

---

<sup>463</sup> YEPEZ, Heriberto, (16 de junio de 2010), “El narco somos todos”: Heriberto Yopez. *El economista*. Consultado en línea el 22 de marzo de 2011:

<http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2010/06/16/narco-somos-todos-heriberto-yepez>

<sup>464</sup> VELASCO, Raquel, “La narrativa del narcotráfico y la novela del Sicariato en México” en CUEVAS Velasco, Norma Angélica; VELASCO González, Raquel (coord.), *El norte y el sur de México en la diversidad de su literatura, op. cit.*, p. 250.

<sup>465</sup> BOSH, Lolita, (7 de Agosto de 2009), “Contar la violencia”, *La obsesión de Babel*. Consultado el 6 de marzo de 2011: <http://obsesivababel.blogspot.com/2009/08/mexico-y-la-narcoliteratura.html>

utilizando el *spanglish* (una suerte de combinación de inglés y español). Sus libros están plagados de experimentos y juegos lingüísticos que sirven como vehículo para retratar la vida desde ambos lados de la frontera.

Como otros escritores del norte, Crosthwaite pretende reconquistar la diversidad de sonidos que se escuchan en la frontera entre California y Baja California, donde el idioma –las palabras– se han deformado tanto que es casi imposible reconocer el molde original, la regla ortográfica, la forma pura. De tal modo que si construimos nuestro ser a partir de la lengua, la búsqueda de un habla particular, expone la segregación autoimpuesta por quienes habitan el último borde del país.<sup>466</sup>

Su búsqueda estética radica en la relación equilibrada entre lo social y lo artístico. Su primera novela sobre la vida en Tijuana se llama *El gran pretender* (1992). Su segunda novela, *La luna siempre será un amor difícil* (1994), es un retrato de la época de la conquista de España a América Latina trasladada a la actualidad donde imagina que Cortés llega al sur de Estados Unidos. La mayor parte de sus novelas está escrita analiza los problemas de la frontera a través de la ficción: “Desde su primer libro y hasta el último, la presencia de la frontera, concretamente del espacio de la ciudad de Tijuana, forma parte de los personajes y de las situaciones que se cuentan en las diferentes historias, ya sea por medio del cuento, la novela o el testimonio.”<sup>467</sup> Crosthwaite es profesor en Estados Unidos y por esa razón, valora la visión dentro y fuera de México:

Aunque la frontera conforma gran parte de la narrativa de Crosthwaite el centro de producción estética, existe la intención evidente de trascender una percepción puramente regionalista, es decir, el autor ha conformado un estilo más vasto, por medio del lenguaje, el uso del narrador en primera persona y la fragmentación formal, dirigido hacia otro tipo de preocupaciones, como son el amor, la vida en pareja, la literatura, entre otros.<sup>468</sup>

Sus textos incluyen todos los elementos típicos del norte de México: narcotraficantes, armas, muertes, droga, violencia. De toda su obra destaca la novela

---

<sup>466</sup> VELASCO, Raquel, “La narrativa del narcotráfico y la novela del Sicariato en México” en CUEVAS Velasco, Norma Angélica; VELASCO González, Raquel (coord.), *El norte y el sur de México en la diversidad de su literatura*, op. cit., p. 252.

<sup>467</sup> RODRÍGUEZ Lozano, Miguel G., *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*, México: Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 35.

<sup>468</sup> *Ibid.*, p. 41.

*Aparta de mí este cáliz*, donde narra la vida de Jesucristo como si hubiera nacido en el norte de México. En ella explora un lenguaje local que al mismo tiempo pretende volverse global: “En ese sentido [el del lenguaje], es notable que haya un equilibrio que se desarrolla en el estilo del escritor, cuando frente al lenguaje coloquial, necesario muchas veces para envolver el mundo fronterizo narrado, se presenta un lenguaje cargado de imágenes, que coloca la propuesta estética en otra fase, la del exterior, la de la universalización.”<sup>469</sup>

No obstante, y como una constante en los escritores de la frontera, sus parámetros narrativos siempre están en relación con el otro, ese otro que es Estados Unidos y que ha influido en distintos niveles en la vida de los habitantes que colindan con el país vecino: “Las narraciones de Crosthwaite reflejan un aspecto decisivo de la condición fronteriza: lo propio sólo existe al medirse con lo ajeno. Con franco desenfado, inscribe a sus personajes en una academia de spanglish y los hace hablar una festiva combinación de dos idiomas. A veces, como le ocurría a Brecht en el exilio, también los hace callar en dos idiomas.”<sup>470</sup>

Las diferencias se reflejan, principalmente, en el tratamiento lingüístico: los personajes de Crosthwaite incorporan algunas palabras del inglés a su habla cotidiana en castellano y no dudan en utilizar neologismos. Nos encontramos ante una literatura local que difícilmente se entiende sin el contexto del que forma parte. Sin embargo, recuperar una figura mítica como Jesucristo abre una puerta a más posibles lectores:

Paradójicamente, de ahí viene la pertinencia de volver al mito para analizar la cosmogonía fronteriza y el carácter fundante de narraciones que pretenden impedir la repetición de ciertas tragedias; así, en la obra de varios escritores, el mito renace de esa

---

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>470</sup> VILLORO, Juan, “Identidades fronterizas” en GARCÍA CANCLINI, Néstor (coord.), *Conflictos interculturales*, Barcelona: Editorial Gedisa, 2011, p. 35.

identidad quebrantada entre el pasado y el futuro, que inconforme con el ahora, se agarra de un símbolo y persiste en la espera.<sup>471</sup>

La trama de la novela ubica a Jesucristo en el norte de México a través de los sueños del narrador y a partir de ahí funciona como una adaptación de la Biblia en clave nortea: “En resumen: soñé que era Jesucristo en sus tres últimos años. Mi sueño era como de esas películas de Jesucristo, pero distinto. Era un Cristo más terrenal: bebía, fumaba, moría por usted; pero también era mesiánico, con ideales, con sentido de justicia y de igualdad. Nada que ver conmigo y a la vez todo lo que era yo.”<sup>472</sup> Un Jesucristo que debe adaptarse a los tiempos contemporáneos y que la narración transforma en un ser terrenal que consume alcohol y tabaco y que está en medio de bandas contrarias que pelean por los espacios de la ciudad a fin de establecer su “monopolio” de extorsiones, venta de droga y negocios ilícitos.

Las comparaciones y metáforas que utiliza este Jesucristo aluden al mundo actual: “Depositar en mí sus pecados como si fueran una cuenta de ahorros, un cheque sin fondos, un banco olvidado”.<sup>473</sup> En el mundo globalizado es inevitable la referencia al dinero, hasta los pecados son contables, una cuenta de ahorro que habrá de ser depositada a través de los rezos.

También describe la transformación de la ciudad: donde antes había suelos de terracería ahora hay calles con pavimento, ciudades emergentes que han ido transformando su infraestructura con el paso de los años pero que paradójicamente siguen siendo un lugar invadido por la inseguridad y las instituciones corruptas: “No parece ser el mismo barrio. Las calles están pavimentadas, con semáforos en las esquinas. Adiós a la vieja terracería que empolvaba todo lo que estaba alrededor. Caras

---

<sup>471</sup> CUEVAS Velasco, Norma Angélica; VELASCO González, Raquel (coord.), *El norte y el sur de México en la diversidad de su literatura*, México, op. cit., p. 10.

<sup>472</sup> CROSTHWAITE, Luis Humberto, *Aparta de mí este cáliz*, México: Tusquets, 2009, p. 13.

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 15.



nuevas, miradas nuevas, aspiraciones nuevas.”<sup>474</sup> Aunque cambie la ciudad, los barrios siguen divididos y ocupados por las mafias. Jesucristo pronuncia La Palabra como en la Biblia, pero adaptada a una versión coloquial:

—Y la Palabra era chévere, y antes de la Palabra no había nada y después de la palabra no había barrio. Y el barrio era muy distinto a como lo es ahora. Bella era la humareda de los camiones que atravesaban las calles polvorientas. Hermosas las señoras que corrían al mercado y preparaban la comida del marido. Fascinante era la devoción de los amigos, los que nos reuníamos ahí enfrente, donde ahora es un Oxxo y antes era la licorería de don Moisés.<sup>475</sup>

El autor señala algunos de los cambios más relevantes: las tiendas pequeñas se ven sustituidas por cadenas que hacen que los pequeños comerciantes se queden sin trabajo, una más de las repercusiones de la globalización. También hace constantes referencias a la injusticia social existente en México. Utilizando la palabra “Mesías” conecta el autor con clases sociales opuestas:

Había en cada esquina. Mesías que tragaban fuego, que limpiaban los parabrisas por una moneda. Mesías andrajosos y limosneros.

Había mesías adinerados, empresarios. Aparecían sonrientes en las primeras planas de los periódicos, solicitaban un voto de confianza. En la televisión, lo mismo: poderosos hombres y mujeres que querían ser el único hijo de Dios, sonreían y conversaban con el teleauditorio acerca de sus planes para el futuro. Tenían lemas como: «Por un mundo sin corrupción», «Fin de la inseguridad», «Empleos para todos y todas».<sup>476</sup>

De la gente que trabaja en las calles para ganarse la vida a los políticos considerados como personas poco fiables, en la novela queda expresado todo el espectro social mexicano. También las figuras de los profetas acompañan a Jesucristo, convertidos en un trasunto de los periodistas: “Algunos profetas escribían para los periódicos. Unos estaban a favor o en contra de ciertos candidatos, especulaban,

---

<sup>474</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>475</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>476</sup> *Ibid.*, p. 30.

desarrollaban encuestas y publicaban los resultados con vistosas gráficas que demostraban quién era el mejor.”<sup>477</sup>

Al humanizar a figuras míticas, Crosthwaite hace que sus personajes sean vulnerables a las pasiones humanas, incluso Jesucristo duda de la salvación del mundo: “¿De veras podrá salvarse este puerco mundo?, me pregunto./ ¿De veras un solo mesías podrá con el paquete de acabar con el hambre y la injusta distribución de la riqueza?”<sup>478</sup>

Uno de los factores negativos de la globalización es precisamente la exacerbación de la desigualdad, la brecha entre ricos y pobres se ha acrecentado, y la corrupción de los políticos hace que la situación de los ciudadanos empeore. En México los malos gobiernos han estado en el poder durante años, y eso ha obstaculizado la inserción de la seguridad en las sociedades y ha deteriorado las condiciones de bienestar en general. La novela de Crosthwaite pone de relieve todas estas cuestiones a través de los profetas, los romanos y los apóstoles encarnados en personajes de la sociedad actual: periodistas, policías, bandas de delincuentes.

En la novela, Lázaro ha sido asesinado, las bandas contrarias culpan a sus enemigos, quieren que el mesías dé una solución y señale a los culpables en su posición de deidad, pero este mesías es incapaz de resucitar a los muertos ni castigar asesinos: “Si yo fuera un mesías verdadero sabrían quién te mató, amigo mío. Ésta es una prueba irrefutable de que soy un simple mortal y no está en mis manos solucionar los males del universo. Nada me dice tu cadáver. Sólo sangre y soledad.”<sup>479</sup> La muerte de Lázaro ejemplifica muchas otras muertes que ocurren por ajustes de cuenta entre los cárteles de la droga y que se quedan impunes. Los romanos en la novela son la policía que acuden al lugar del crimen:

---

<sup>477</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>478</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>479</sup> *Ibid.*, p. 51.

Los romanos analizan el lugar de los hechos. Acordonan el área, revisan cada milímetro de la cobija con lupas y aparatos especiales. Cerca de la escena del crimen descubren una botella vacía de tequila y la recogen como evidencia. Me preguntan si fui testigo del crimen, les digo que no. Intento explicar que soy amigo de la familia y mostrarles mis teorías acerca de un complot... no les importa.<sup>480</sup>

Desafortunadamente, la policía en México ha demostrado ser poco eficaz y en muchos casos incluso se ha probado que está coludida con los mafiosos: “Conclusión romana: de seguro fue uno de ustedes mismos quien se lo chingó. La investigación cerrádum est. Carpetazo.”<sup>481</sup> El autor pone de relieve los métodos policiales que dejan abiertas muchas interrogantes debido a que cierran el expediente sin hacer una averiguación profunda, o señalan culpables sin tener suficientes pruebas. El sistema judicial mexicano tiene muchas fallas y la literatura de este escritor norteno busca dejar constancia de estos hechos.

Los textos de Crosthwaite están ligados a la problemática de la frontera: la relación con Estados Unidos, las mafias producto de la droga, la violencia y la ineficiencia del gobierno quedan al descubierto: “En México también se desconfía de la capacidad, pero ante todo, de la voluntad de resolver el delito.”<sup>482</sup> Retrata cuestiones muy locales que no siempre son comprensibles en otros lugares del mundo, sin embargo, al vincular su obra con la figura de Jesucristo, *Aparta de mí este cáliz* crea una analogía que expresa verdades universales a la vez que retrata una realidad mexicana que ha trascendido fronteras debido a la expansión del narcotráfico.

Otro escritor que se ha ocupado de la frontera es Mario González Suárez (ciudad de México, 1964), un escritor un tanto ajeno a los círculos tradicionales de la literatura mexicana pero que ha publicado sus novelas en editoriales transnacionales como Tusquets y Mondadori. Su poética ha sido considerada por algunos críticos como

---

<sup>480</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>481</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>482</sup> RAMÍREZ PIMIENTA, Juan Carlos, “Cadáver cotidiano: justicia y vida fronteriza en *Los ahogados no saben flotar*” en RAMÍREZ Pimienta, Juan Carlos, (et al) *De El periquillo al pericazo. Ensayos sobre literatura y cultura mexicana*, México: Universidad Autónoma de ciudad Juárez, 2006, p. 130.

excéntrica y marginal. Uno de sus primeros libros, *De la infancia* (Tusquets, 1998), fue trasladado al cine por el director Carlos Carrera: es un relato delirante de un niño en la ciudad de México que, mientras cae de lo alto de un edificio, rememora toda su vida. De González Suárez destaca también el libro de cuentos engarzados *Marcianos leninistas* (Tusquets, 2004), que “se construye a partir de un conglomerado de retazos narrativos donde se entremezcla el recuerdo de la utopía soviética con la presencia de extraterrestres y naves espaciales, todo ello tratado con una perspectiva irónica que parece moneda común de las recientes generaciones de escritores mexicanos.”<sup>483</sup>

Para el análisis de la frontera, nos interesa su novela picaresca sobre el mundo del narco, *A webo padrino* (Mondadori, 2008), cuyo narrador se dirige a un tú al que llama “padrino” y del que sabemos el nombre sólo poco antes de llegar al final. La novela retrata de cerca todos los tópicos del mundo del narco: la pelea entre los capos de la droga, la relación con Estados Unidos, las fiestas extravagantes, la lucha por los territorios, el pacto con el gobierno, la traición, el ansia de poder, la violencia, la muerte como peligro constante y la fascinación por el dinero: “(...) De seguir recibiendo este varo, que supuse que era un sueldo o algo así, en menos de un año, según mis cálculos, podría pagar completo otro taxi, con todo y placas.”<sup>484</sup>

El narrador se ve envuelto en un tiroteo y un antiguo conocido de su escuela se lo lleva; desde ese momento se aleja de su esposa y su hija y termina trabajando con ese compañero que en realidad es un capo de la droga. A través de sus ojos, el lector se adentra en las estrategias y los enredos de este microcosmos que tantas vidas ha

---

<sup>483</sup> ORDIZ VÁZQUEZ, Javier F., “Incursiones en el reino de lo insólito. Lo fantástico, lo neofantástico y lo maravilloso en la narrativa mexicana contemporánea” en GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos (ed.), *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, op. cit., p. 139.

<sup>484</sup> GONZÁLEZ Suárez, Mario, *A webo padrino*, México: Mondadori, 2008, p. 39.

cochado: “(...) Yo sabía que cargar fogón era estar embarcado, padrino; en el momento menos pensado lo vas a tener que sacar –y ya no lo puedes wardar.”<sup>485</sup>

En un inicio, el narrador se mueve con temor en ese ambiente hasta ahora extraño; no sabe usar armas y prefiere mantenerse sobrio: “Yo entonces no me pachequeaba, padrino. ¿Desarmado y entre desconocidos?: ni madres: sobrio y siempre alerta.”<sup>486</sup> Pero conforme avanza el relato el narrador se ve envuelto en esta espiral de corrupción, drogas, armas, grandes casas y bellas mujeres, y se transforma en un antihéroe carente de ideales. Las armas corrompen al igual que el dinero y la droga, y el personaje no tarda en volverse parte de los mafiosos: “Y está cabrón, porque de pronto cuando te descubres por primera vez con un fogón en las manos te malviajas: te endiosas, padrino, y sientes que no se la van a acabar.”<sup>487</sup>

Gracias a este modo confesional, el lector se involucra en la historia del narrador y de todos aquellos que rodean el mundo de la droga y que no necesariamente son los capos, pero que igualmente arriesgan sus vidas e incursionan en todo tipo de actividades ilegales: campesinos, mujeres de la limpieza, laboratorios, ingenieros. Trabajan para el capo porque no tienen muchas oportunidades de obtener remuneraciones justas por trabajos legales: “Al quinto día se nos acercaron los campesinos de antes: le tenían que entrar a wevo: si no ¿de qué iban a vivir?”<sup>488</sup>

El capo es esa figura inquebrantable y sin escrúpulos que algún día habrá de ser traicionada por sus colaboradores más cercanos. La ambición es el motor de este mundo lleno de oscuridades, mentiras, violencia, venganzas y castigos: “Que el Cuéllar le iba a entrar al rescate de diez toneladas de cocol. ¡Imagínate cuánto nos va a tocar!, decía el

---

<sup>485</sup> *Ibid.*, pp. 30-31.

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>488</sup> *Ibid.*, p. 59.

muy pendejo, sin apagar la aspiradora.”<sup>489</sup> Pese a recoger todos los tópicos del narcotráfico, emplea un lenguaje extremadamente local: “Por esas fechas empecé a andar de taxista: entonces el coche no era mío y más bien me sería pa mis bisnes, aunque nada serios; sin fogón, es decir. No me escaseaba el billete. Poco pero seguido.”<sup>490</sup>

El lenguaje coloquial llega al extremo de deformar la escritura, tanto en las palabras que vienen directamente del idioma anglosajón: “Siempre traían varo, y cocol, mucho cocol; armaban buenas pedas. Vamos a una páry, decían los putos. Tomaban wiscachos, pistos que no se ocupan aquí, y también jalaban gordas, y banda.” Y a reproducir fonemas que se utilizan en español sin respetar la escritura: “Cachito y yo comentamos que iwal el Jaime no la libraba, con tanta pinche fumadera y sin tragar este ojete no va a awantar la sierra.”<sup>491</sup>

González Suárez pretende transgredir el lenguaje experimentando con otras formas de acercarse al tema del narcotráfico. Evita las palabras que los medios de comunicación utilizan para referirse a este fenómeno. El mismo afirma: “Creo que el lenguaje de la televisión e incluso de algunos medios impresos es muy pobre porque pretende una estandarización general del lenguaje, en el que ven una herramienta para repetir sus lugares comunes, ideológicos y lingüísticos”.<sup>492</sup>

Es a través de los medios de comunicación como el fenómeno del narcotráfico es una noticia global y el lenguaje utilizado por la prensa, la televisión y el cine, es el que predomina en esta exportación cultural globalizada. González Suárez está empeñado en

---

<sup>489</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>491</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>492</sup> LICONA, Sandra (22 de agosto de 2008), “Mundo de narcos sin maquillajes”, *El Universal*. Consultado en línea el 13 de noviembre de 2012:

<http://www.eluniversal.com.mx/cultura/57162.html>

contrariar esta tendencia, aún a riesgo de volverse incomprensible en otros ámbitos. Así reflexiona una reseñista francesa sobre la novela:

La reflexión del narrador sobre su propia condición, su incapacidad a dominar el curso de su vida, su avance ineluctable hacia la criminalidad y su resignación frente a la muerte no me dejaron indiferente. El pesimismo ambiente traduce un aspecto de la realidad mexicana actual y nos permite considerar el destino de esos hombres sumidos en la violencia. El interés estriba más en el destino de esa familia quebrada por un encuentro funesto que en la historia en sí. Sin embargo, la dificultad de la lectura y la redundancia de las peripecias provocan cierta lasitud. Esta novela corresponde a un público iniciado, aficionado a México o interesado en el fenómeno del narcotráfico.<sup>493</sup>

Antes del *Boom*, muchas novelas latinoamericanas se ceñían a retratar espacios sumamente locales, como la novela de la revolución mexicana. Algo semejante vuelve a ocurrir con las novelas del narco:

(...) Como ocurrió con la primera etapa de la Novela de la Revolución, precisamente por la inmediatez entre los acontecimientos y su tránsito a la literatura, las obras pertenecientes a esta división establecen una relación simbiótica entre sus componentes: el sumario histórico; la especulación como práctica heredada de un periodismo que no tiene acceso a cierta información, pero completa los vacíos haciendo uso de la lógica secuencial; el rumor como medio de aproximación al suceso; el replanteamiento de los mitos que se originan alrededor de los involucrados y la inserción de elementos de la cultura popular como el narcocorrido –que en otro momento fue el corrido revolucionario–, los cuales propician un maderamen prosístico que reconstruye las dinámicas de los sicarios, las vidas y las muertes de los narcotraficantes, así como la repercusión de sus maniobras.<sup>494</sup>

La referencialidad externa ha contaminado la crítica literaria, la interiorización de la figura de los capos de la droga o de las personas que trabajan para ellos, los asesinatos y todo lo que la literatura retrata detalladamente, en algunas ocasiones ha sido pauta para la crítica por exaltar la vida de los narcotraficantes:

Se ha acusado a esta literatura de justificar a los sicarios. En realidad muestra la vida de los delincuentes como una condena marcada por la necesidad constante de huir y el miedo de perecer en los peores términos. En todo caso, más que coartada, esta narrativa

---

<sup>493</sup> PERRIN, Sylvia, (11 de abril de 2011) “A huevo padrino de Mario González Suárez” en *Laclé des langues*. Consultado en línea el 13 de noviembre de 2012: <http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/a-huevo-padrino-118241.kjsp>

<sup>494</sup> VELASCO, Raquel, “La narrativa del narcotráfico y la novela del Sicariato en México” en CUEVAS Velasco, Norma Angélica; VELASCO González, Raquel (coord.), *El norte y el sur de México en la diversidad de su literatura*, op. cit., p. 243

entrega una explicación sobre los actuales tiempos, fundada en las consecuencias de un gobierno corrupto y la ancestral sumisión de un pueblo inepto para elegir mejores representantes y desencantado del sistema que le toca transformar y defender.<sup>495</sup>

Como en cualquier temática global, muy pocas de las novelas sobre el narcotráfico buscan alcanzar una gran calidad literaria, mientras que la mayoría se limita siguen un patrón más estandarizado de novela policíaca, de corte casi periodístico:

En este sentido, la narrativa del narcotráfico y el Sicariato no han hecho sino descargar el círculo vicioso dibujado sobre México por sus propios habitantes con un toque de intervención extranjera. Herederas de Juan Rulfo, dichas obras han sido articuladas con instantáneas de la realidad para revelar cómo puede comportarse el ser humano cuando es empujado hasta el último límite, así como el legado de un ambiente hostil. Quizá el siguiente paso de esta literatura sea encontrar la manera de transformar el odio en reconciliación.<sup>496</sup>

La literatura mexicana desde el siglo XIX ha tenido una importante corriente estética que desea retratar la realidad local debido a la magnitud de los acontecimientos en la historia de México. Ya en el siglo XX la novela de la revolución representa páginas imprescindibles de la historia de la literatura mexicana y acaso universal debido a que, este ciclo de novelas, lo cierra Juan Rulfo con *Pedro Páramo*, un libro clásico e imperecedero. En el *Postboom*, se dedicó un periodo narrativo a describir el año de 1968 cuando las revueltas estudiantiles y la matanza de Tlatelolco, un acontecimiento local pero con repercusiones internacionales debido a la ideología compartida con otros estudiantes del mundo. Libros de ficción y no ficción intentaron explicar desde perspectivas distintas lo que había sucedido. En la actualidad, el fenómeno social y político más acuciante de la realidad mexicana es el narcotráfico y todas las vertientes que este representa. La proximidad con los hechos ha desembocado en un estilo literario mezclado con la no ficción, que intenta dar cuenta de las atrocidades que el país mexicano está sobreviviendo pero no necesariamente con resultados estéticos

---

<sup>495</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>496</sup> *Idem.*



favorables. Sin embargo, este retrato de lo local es una de las exportaciones globales de la actualidad y que contribuyen al análisis del problema expuesto en la prensa y los medios de comunicación. Algunas obras son destacables literariamente y muchas exploran nuevas vías del lenguaje, retratan la relación con Estados Unidos y la situación de los inmigrantes que son presa fácil de las mafias. Una cuestión que aunque es local, afecta globalmente.

### **3.3.3. Literatura y nuevas tecnologías.**

No sería posible entender la globalización sin el poder de las telecomunicaciones. Debido al internet, la información viaja en cuestión de segundos por cualquier rincón del planeta. Pero no sólo se trata de buscar contenidos a través de Internet, sino también de la personalización de la red que millones de usuarios realizan en el mundo. Los *social media* han superado a los *mass media* y están revolucionando, además de los conceptos de tiempo y espacio, la información inmediata, el proceso de creación literaria y la relación entre autor y lector. Este apartado es global en sí mismo, no se puede centrar únicamente en la literatura mexicana debido a que incide precisamente en la literatura global al relacionarse directamente con la creación literaria.

La forma de obtener conocimiento es revolucionada con los buscadores de Internet, sobre todo Google, que sirve como herramienta de investigación para todas las áreas del conocimiento, y evidentemente también para las humanidades. Los escritores recurren constantemente a Google para realizar sus trabajos literarios. Lo que antes requería mucho tiempo de investigación y libros de consulta ahora se resuelve con un clic. No obstante, el análisis de un tema convoca a la comprobación de datos y de consultar más de una fuente. El método de estudio se simplifica pero no necesariamente se banaliza. Vicente Luis Mora, escritor y crítico de la época contemporánea, analiza en *El lectoespectador* el futuro de la literatura en el mundo tecnológico y señala la

oportunidad que tenemos los individuos de acceso al conocimiento a través de internet, pero no como pretexto para no ahondar en el pensamiento: “La conclusión es que Google es una forma más de acceso al conocimiento, pero no representa el saber en sí. Es un semillero de cultura y pensamiento, pero hay que tener un criterio propio y forjado con el tiempo.”<sup>497</sup> La investigación y la comunicación cambian en la actividad literaria debido al internet; pero la literatura ofrece una perspectiva distinta del mundo, contraria a lo que sucede en internet. Sin embargo, no sólo la forma de obtener la información se revoluciona, sino también las publicaciones. Aunque el mercado de libros electrónicos en español va dando pasos lentos, es una realidad a la que los editores, escritores, agentes literarios y lectores ya enfrentan en la actualidad.

Del lado de las ventas, los libros electrónicos pretenden eliminar fronteras geográficas, pero no lo han conseguido del todo debido a los derechos de autor y a las distintas maneras en que se ejercen los preceptos legales en los países que comparten la lengua. Del lado anglosajón, Estados Unidos lleva una gran ventaja en cuanto a ventas por internet. La compra de libros electrónicos y de todos los dispositivos necesarios ya se ha asimilado como algo cotidiano por parte de los lectores. No obstante, ese mercado es para libros escritos en inglés o traducidos. Todavía las ventas en español en Estados Unidos no alcanzan porcentajes significativos para que las editoriales concentren sus ventas en esa parte del continente americano. De momento, el negocio de los libros electrónicos en español tiene su centro en España, pues los países latinoamericanos aun no reportan ventas considerables. Según Vicente Luis Mora, los escritores en español no muestran un interés exacerbado en los avances tecnológicos:

Rara vez, y salvo excepciones claras como los narradores *cyberpunk* en Estados Unidos o los casos de Ramón Buenaventura, Óscar Gual y José Antonio Millán en España, el escritor se presenta como alguien ducho o experto en el uso y el conocimiento en nuevas

---

<sup>497</sup> MORA, Vicente Luis, *El lectoespectador*, Barcelona: Seix Barral, 2012, p. 44.

tecnologías. La mayoría de autores muestra desinterés o apenas desarrolla un uso marginal de sus inacabables posibilidades (...) <sup>498</sup>

Se abren posibilidades con la tecnología para la ficción, de momento pero, tal como señala Mora, el libro electrónico va más allá de leer un texto en una pantalla: puede convertirse en un hipertexto, una interfaz donde las letras conviven con el sonido, la imagen o links a apéndices inmediatos:

El narrador de un libro visto como interfaz puede ser ahora mismo una metáfora, salvo en hipertextos y libros digitales, pero pronto habrá que acostumbrarse, conforme los escritores comencemos a sacarle partido al libro electrónico, que debe ir mucho más allá de ser la versión electrónica del libro en papel. Hablo ahora como autor, y no sólo como crítico, y por eso he dicho debe y no puede: desperdiciar las nuevas posibilidades para contar historias es tan desafortunado como aprovecharlas mal. <sup>499</sup>

Los usuarios de tecnología y quienes permanecen conectados a la red han cambiado sus hábitos de lectura: navegan de una página web a otra, de un link a otro, mientras escuchan música o escriben un texto. La novela podría tener esta misma elección de lectura en varias dimensiones: “(...) la capacidad de los nuevos libros electrónicos para conectarse a la red convierte naturalmente a cualquier novela en una potencial hipernovela, a poco que el autor sepa sacarle partido a esas posibilidades.” <sup>500</sup>

Una novela convertida en hipertexto que permita al lector incorporar la lectura de ficción, tal como sus otras actividades como usuario de tecnología constante. Es un proceso en el que todos los seres humanos estamos inmersos. Dependiendo la edad y el poder adquisitivo, se tiene más o menos afinidad a los dispositivos. De cualquier manera, al ser un proceso abierto, tal como la globalización misma, no es posible dar conclusiones, señala Vicente Luis Mora:

Estamos en un momento a la vez histórico y crítico, a las puertas de un nuevo modo de concebir qué puede ser la literatura en el siglo que acabamos de comenzar. Los problemas

---

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>499</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>500</sup> *Ibid.*, p. 65.

que Michael Joyce veía en el 2000 para encontrar una «*true electronic form*» literaria podrían estar a punto de superarse; una posibilidad es que el lectoespectador escoja entre diversas formas electrónicas propuestas por un mismo autor o amparadas por la cada vez más estrecha noción de espacio público electrónico: todo lo que es aún accesible gratuitamente a través de internet.<sup>501</sup>

El uso de tecnología en la vida cotidiana está causando un impacto en los individuos que va más allá del uso de dispositivos electrónicos. Cada ser humano conectado encuentra un canal de comunicación a través de los denominados *social media*, se crea un perfil en las páginas y de esa manera se presenta ante el mundo e intercambia información. Este es el rasgo de un lector contemporáneo, el de alguien que se acerca a los autores de una manera que antes solo era posible en encuentros físicos. Facebook o Twitter, por mencionar las redes sociales con más repercusión en nuestro mundo contemporáneo, permiten a los autores tener una retroalimentación inmediata de sus lectores. Esta interacción hace que la lectura también se haga en forma de hipertexto, tal como señala Mora:

(...) Y en efecto: compartimos los conocimientos en Twitter; los comentamos en Facebook; ya tenemos ante nuestros ojos el hipertexto como una forma común de expresión y gozamos en la Red de novelas interactivas, como 253, del escritor canadiense Geoff Ryman, una narración a medias textual y visual con 253 personajes y 253 capítulos de 253 palabras cada uno; también hay formas literarias novedosas, como la blogliteratura, que suponen una especie de literatura en vivo, como la televisión.<sup>502</sup>

En la literatura global se ha experimentado a fondo con libros electrónicos interactivos, creados específicamente para ser leídos en un dispositivo. Existen otras manifestaciones nacidas en Internet como los blogs, algunos de los cuales son muy citados, sobre todo en cuestión de crítica:

(...) En efecto, sigue sin existir un Shakespeare o un Cervantes del hipertexto y, a mi juicio, la literatura exclusivamente concebida para Internet ha tenido como mayor éxito uno insospechado: el de abrir puertas creativas y dar ideas a los narradores que publican fuera de la Red para renovar las técnicas de contar, creando unas nuevas tecnologías

---

<sup>501</sup> *Ibid.*, pp. 66-67.

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 76.

narrativas que han sabido copiar sin complejos lo mejor de las electrónicas y de lo contenido en ellas.<sup>503</sup>

Para Vicente Luis Mora, la literatura que convive con la era cibernética es la que él denomina literatura *pangeica*, pues está estructurada en base a los nuevos medios de comunicación: “Lo que deseamos destacar es que la literatura pangeica, y en concreto esa novela por venir cuyas primeras manifestaciones hemos citado, se presenta caracterizada por una continuidad epistemológica entre la literatura, la imagen, la sociología, el arte, la música, las nuevas tecnologías y la ciencia.”<sup>504</sup> Tal como expresaba Alessandro Baricco (a quien también recurre Mora en su texto), los libros con los que el público global se identifica son aquellos cuyas referencias no se encuentran en otros libros, sino en otras áreas culturales del ser humano: “Somos lo que miramos y miramos pantallas. Esto tiene numerosas consecuencias psicológicas, metafísicas, sociológicas, políticas y artísticas que examinamos en otro lugar, porque hoy queremos hablar tanto de la influencia de las pantallas en nuestra vida como de su influencia en nuestra literatura y en nuestro modo de leer.”<sup>505</sup> Lipovetsky ha analizado a fondo la relación del ser humano con las pantallas: rodeados por ellas, los seres humanos se comunican en múltiples dimensiones, y esto repercute en la cadena de comunicación entre autor, lector, retroalimentación y proceso creativo pues la incidencia de las pantallas es determinante.

Para Vicente Luis Mora, la literatura en la era digital está intrínsecamente relacionada con la imagen, y utiliza la pantalla en tres direcciones: “(...) De ahí que escritores muy dispares de distintos países sean ya conscientes desde hace algún tiempo de que el futuro de la literatura no sólo pasa por las pantallas de los *ebooks* (pantalla como *sopORTE*) sino que también pasa por la pantalla, entendida a su vez de dos formas,

---

<sup>503</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 107.

como *destino* y como *marco*.<sup>506</sup> El concepto más básico es la pantalla como soporte de lectura de los libros electrónicos. Como destino, según Mora, es escribir directamente para los formatos televisivo y cinematográfico; mientras que la pantalla como marco es aquella creada para que exista en la pantalla: “El crítico debe inventar su lenguaje, del mismo modo que el escritor debe refundar su lengua literaria”.<sup>507</sup> El destinatario son los internautas de modo que existe en la actualidad una serie de manual de estilo dirigido a los usuarios de la red que practican la lectura hipertextual.

La literatura está en un proceso de transformación más allá del que ya experimentaron en su momento las editoriales, como veíamos con la globalización económica y las transnacionales del mundo de la edición. La creación literaria se ha modificado paulatinamente: de la pluma a la máquina de escribir al ordenador, en aras de agilizar la técnica narrativa. Y si en la actualidad un escritor todavía cree en la necesidad de ser respaldado por una editorial, de preferencia transnacional por el tema de la distribución y las traducción, la publicación en medios electrónicos revoluciona la idea de negocio editorial y es otro de los procesos abiertos con altas probabilidades de cambiar el mundo editorial. Hoy un escritor puede auto-publicar su libro en plataformas globales y tratar de llegar al mayor número de lectores posibles. En estas plataformas, la crítica literaria es sustituida por la opinión de otros lectores, los cuales califican los libros con estrellas, de manera que otros lectores se dejan guiar por el gran público global. Vicente Luis reflexiona en su libro *El lectoespectador* la responsabilidad del escritor ante las nuevas tecnologías:

(...) el escritor debe preguntarse hasta qué punto el uso de nuevas tecnologías responde a una verdadera necesidad creativa, y lo filtrará, apartándolo, cuándo sólo responda al propósito de seguir la moda o una tendencia. El segundo riesgo es doble: la sustitución de

---

<sup>506</sup> *Ibid.*, pp. 109-110.

<sup>507</sup> *Ibid.*, p. 110.

la profundidad por el ingenio y la confusión de la idea con el hallazgo puntual, ambos males endémicos del arte conceptual de nuestro tiempo.<sup>508</sup>

La era de la información implica riesgos para los creadores y los espectadores, lo que significa herramientas de trabajo como las que ofrece el Internet y los dispositivos tecnológicos pueden también simplificar el esfuerzo creativo y acaso sustituirlo. Lipovetsky reflexiona sobre los individuos desorientados ante el consumismo desbordado, incluidas las muestras artísticas. Para él, la desacralización del arte permite el paso al universo del consumo de la industria cultural:

El proceso de desacralización no afecta sólo a la esfera literaria. No es ya en la novela ni en el teatro donde los jóvenes encuentran sus modelos, sino en el cine, en las ficciones audiovisuales, los estadios, el show-business: en gran medida, la imagen y la música han ocupado el lugar central que ocupaba antaño la literatura. La cultura del verbo ha cedido el paso al culto de la pantalla: el tiempo dedicado a la televisión y a la música sobrepasa con diferencia al destinado a la lectura.<sup>509</sup>

La industria cultural está expresamente diseñada para satisfacer de manera inmediata los deseos de los individuos que no pretenden, de acuerdo con Lipovetsky, ningún enriquecimiento espiritual, sino formas de entretenimiento instantáneo como el que encuentran en las pantallas:

En realidad, no son los valores los que se igualan, sino los comportamientos culturales. Los grandes autores del pasado siguen honrándose, pero ya no se leen, ya no alimentan la vida del espíritu. Apreciamos las grandes obras, pero ya no suscitan ningún comportamiento concreto, pues por doquier reina la facilidad, la inmediatez consumista. Ésta es el rasgo que caracteriza la época: aunque la alta cultura no ha sido destronada en absoluto, no suscita la misma actitud relajada que la que rige en el consumo de los productos más corrientes. Triunfo del código del entretenimiento turístico-hedonista, triunfo de la cultura-mundo incluso en la esfera que no es la suya.<sup>510</sup>

De acuerdo con Lipovetsky, nada de la denominada “alta cultura” ha desaparecido, sino que se ha modificado su significado. Se siguen visitando los museos haciendo turismo cultural aunque la experiencia estética ha perdido la dimensión que tenía en el pasado. Lo mismo sucede con la literatura, las librerías están invadidas de

---

<sup>508</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>509</sup> LIPOVETSKY, Gilles, HERVÉ, Juvin, *El occidente globalizado. Un debate sobre la cultura planetaria*, Anagrama, Barcelona, 2011, p. 70.

<sup>510</sup> *Ibid.*, p. 72.

*bestsellers* traducidos simultáneamente en muchas lenguas alrededor del planeta, con un aparato de marketing comercial equiparable al de las películas. No obstante, es también la lengua uno de los rasgos distintivos de la diversidad en el mundo, y por tanto la literatura adquiere un importante papel en la oposición a la estandarización de la cultura, al igual que las muestras artísticas:

Aunque es verdad que las industrias culturales estadounidenses dominan el mercado mundial, eso no significa que todas las culturas vayan hacia la americanización. Es inevitable advertir que las lenguas, la literatura, las religiones, la historia, las tradiciones artísticas siguen recreando la diferencia cultural, la «indigenización», tanto en las producciones como en las formas de ver, comportarse y sentir.<sup>511</sup>

En México, la tecnología ha permeado muy poco en el contenido de las obras literarias. Algunos escritores han experimentando con Twitter por medio de ejercicios de escritura que proponen la interacción entre el escritor y el lector. Twitter es una red social en la que el principio básico es compartir palabras en tiempo real; palabras que se convierten en efímeras en cuestión de segundos, pues la llamada “línea del tiempo” no está diseñada para la permanencia. La escritora mexicana Cristina Rivera Garza es una de las más interesadas en el uso literario de esta red social. En un artículo escribe: “1. Digámoslo así: un tuit no produce sentido, sino presente./1.1. Un tuit no cuenta lo que pasó, constata que algo sucede./1.1.1. Un tuit es lo que sucede.”<sup>512</sup> Las palabras son lo que predomina y, en ese sentido, todos los usuarios de esta red social en crecimiento experimentan con las palabras, comparten información, y son lectores constantes. La regla es no exceder los 140 caracteres. Muchos escritores mexicanos utilizan esta red social y a través de ella comparten noticias culturales, interactúan con sus lectores,

---

<sup>511</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>512</sup> RIVERA Garza, Cristina, (8 de mayo de 2010), “La producción del presente”, *Revista.unam.mx. Revista digital universitaria*. Consultado en línea el 7 de diciembre de 2012: <http://www.revista.unam.mx/vol.13/num1/art05/index.html>



comparten links interesantes, artículos, libros electrónicos, además de ejercicios de ficción.

Alberto Chimal uno de los escritores mexicanos más activos en Twitter y que más promueven los ejercicios literarios junto con instituciones culturales mexicanas, reflexiona acerca de la escritura en el siglo XXI:

Descubrir las nuevas tecnologías y adaptarse a ellas, como tuvimos que hacerlo entre mediados de los años ochenta y el comienzo del siglo XXI, no fue fácil. No se ha escrito aún el texto de microhistoria que discuta y fije definitivamente esa experiencia colectiva, irrepetible, pero este es un buen momento para hablar de ella y notar, por lo menos, lo significativa que resulta: de hecho, en los últimos veinticinco años —el periodo del ascenso del libro y la edición electrónica— la *escritura* (incluyendo por supuesto la escritura literaria) ha sufrido modificaciones al menos tan grandes como la publicación y la lectura.<sup>513</sup>

Algunos de los escritores con una obra consolidada nacieron en una época en la que la tecnología se limitaba a la máquina de escribir eléctrica; fueron testigos de cómo el ordenador la suplió hasta hacerla desaparecer. Estamos también en la fase de escritura en la red que empezó hace ya más de una década con la aparición de los blogs y hoy está presente en el uso de las redes sociales. Ante la crítica que suscita la escritura en la red, Chimal valora el hecho de que siempre existen visiones negativas para la escritura que proviene de lo popular, puesto que no cuentan con los controles de calidad de una obra editada:

La insistencia prueba que los medios criticados son populares, evidentemente, y también que siguen vigentes muchos viejos prejuicios contra lo popular y no sólo contra las nuevas tecnologías. También es interesante notar que, irónicamente, la popularidad de la escritura en línea se debió, entre otras causas, a una ilusión triunfalista de muchos aspirantes a escritor: la idea de que publicar en la red, gratuitamente, permitiría a cualquier persona crearse instantáneamente un público lector. (Ya sabemos que no sucede así, desde luego, y conocemos algunas dificultades muy particulares de la tarea de difundir textos literarios por Internet.)<sup>514</sup>

---

<sup>513</sup> CHIMAL, Alberto, (6 de febrero de 2012), “Escritura y tecnología (redux)”, *Letralia. Tierra de letras*, Año XVI, N° 260. Consultado en línea el 10 de diciembre de 2012: <http://www.letrealia.com/260/ensayo01.htm#.TzGFtshm7X4.email>

<sup>514</sup> *Idem.*

La cuestión también alude a la fugacidad de la escritura en el ciberespacio: dura lo que la línea del tiempo en Twitter o las noticias en Facebook. Los blogs han ganado prestigio con los años, pues muchos de ellos se han convertido en referencia. Para Chimal, la red es un canal que puede o no propagar literatura:

En el fondo, Twitter, como cualquier otra de las formas de comunicación disponibles por Internet, no es más que un recipiente o un canal. Lo que se escribe en él queda condicionado parcialmente por las restricciones del medio pero, al menos en potencia, es capaz de superarlas o, mejor aun, de aprovecharlas: de cambiar su forma para ajustarse a lo que el medio le pide y a la vez de descubrir, en esa forma, posibilidades nuevas. *Aquí* están las modificaciones en el estilo literario que anunciaban, sin saber realmente a qué se referían, quienes temían por García Márquez en los años ochenta.<sup>515</sup>

Las posibilidades de la escritura se ensanchan en Internet en un proceso abierto cuyas consecuencias aún son imposibles de prever. La práctica de la escritura en redes sociales es global, y sin embargo, la lengua sigue limitando a territorios geográficos el alcance de la palabra. Algunos escritores se niegan rotundamente a reconocer en estos géneros cibernéticos un “futuro” literario, pero los más jóvenes se muestran dispuestos a analizar las nuevas posibilidades abiertas para la creación literaria a través de las redes sociales. Los llamados “nativos digitales” (nacidos a partir de 1982) usan la tecnología como una práctica cotidiana, y algunos no conciben la existencia sin la red.

Todavía hoy, a pesar del contacto y el uso constante, muchas personas siguen creyendo que la escritura, y en especial la escritura literaria, son del todo ajenas a la tecnología. La idea es absurda: si no proviene de la costumbre y el hábito de las formas tradicionales de la escritura, puede venir quizá de la visión popular que reduce la percepción de la tecnología a la tecnología *avanzada*. No nos haría mal recordar que la escritura misma es una forma de tecnología, que se ha servido de otras para seguir cumpliendo con su propósito de siempre: servir de extensión y amplificación a la memoria humana por medio del lenguaje. Lo olvidamos, en países como éste, a causa del atraso del sistema educativo y la separación creciente entre las ciencias y las humanidades; este olvido, me parece, contribuye a que olvidemos también el valor de la literatura —de ese uso específico del lenguaje y la escritura, que usa la tecnología para sus propios fines— porque la aleja de nosotros: le quita una forma de ser menos inasible y de verse como parte de la existencia cotidiana.<sup>516</sup>

---

<sup>515</sup> *Idem.*

<sup>516</sup> *Idem.*

México es un país muy disímil en cuanto a poder adquisitivo: las personas que tienen acceso a internet son muy limitadas. Sin embargo, las comunidades *online* conectan ya a miles de personas de diversos estratos sociales. Si se calcula que hay unos quinientos millones de hispanohablantes, en potencia todos ellos podrían en algún momento estar conectados a través de Internet.

Las redes sociales están diseñadas para compartir imágenes, información, pensamientos y, por tanto, la escritura se utiliza más que nunca; aún cuando ello no signifique que sus usuarios hagan *literatura*, sí estamos ante un cambio de paradigma y de la noción misma de autoría aunada a las nuevas prácticas editoriales y a la expansión del libro electrónico, las plataformas *online* de venta de libros y la auto-publicación. Incluso las traducciones pueden ser gestionadas por el mismo autor.

La globalización tecnológica ha generado nuevas prácticas creativas en los seres humanos. No sólo están rodeados por pantallas y se comunican a través de ellas, sino que la vida en el ciberespacio constituye una parte fundamental de la vida para los individuos que se hallan interconectados. Ello ha permitido el nacimiento de nuevos géneros literarios en el ciberespacio, así como la transformación de viejas prácticas literarias que se modifican por la presión que ejerce la red a la hora de transmitir ideas y compartir conocimientos en un proceso abierto que señala el presente y el futuro de la literatura global.

### 3.4. ESTÉTICAS REPRESENTATIVAS DE LA NARRATIVA MEXICANA EN LA ERA DE LA GLOBALIZACIÓN

#### 3.4.1. MARIO BELLATIN

*Hay universos paralelos que hacen  
que se esté en varios lugares al mismo tiempo.  
La escritura muchas veces es capaz de develarlos.*

MARIO BELLATIN.

Mario Bellatin es un escritor mexicano cuya proyección internacional permite considerarlo ya como un escritor global: cuenta con publicaciones en toda Latinoamérica y traducciones al inglés, al francés y al alemán, entre otras lenguas. Trabaja con numerosas editoriales, grandes grupos transnacionales, editoriales independientes y digitales. Ha recibido numerosas distinciones internacionales, como ser finalista del Premio Médicis a la mejor novela publicada en Francia (2000), el Premio Xavier Villaurrutia (2000), el Premio Mazatlán de Literatura (2008) y el Premio Antonin Artaud (2011).

Bellatin es un escritor despegado de nacionalismos debido a que se ha desplazado de un país a otro desde niño. Nació en México, pero vivió toda su infancia y juventud en Perú, de donde es su familia. Ahí estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Lima y años más adelante obtuvo una beca para estudiar en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba, de donde viene su estrecha relación con los medios audiovisuales que se ve reflejada en su obra literaria. Ante el cuestionamiento sobre su origen, si se considera peruano o mexicano, él se *desterritorializa*, afirmando que acepta igualmente que se le incluya en antologías literarias peruanas o mexicanas.

Su primer libro publicado, *Mujeres de sal*, es una edición propia que se pagó con dinero que él había recolectado de vender la novela por adelantado, aunque su afición

por la escritura viene de la infancia: cuando era niño escribió un volumen sobre perros en una máquina de escribir que a los diez años le costaba manejar; aún así lo terminó pero no obtuvo el apoyo que hubiera esperado de su familia; años después en un homenaje al libro que escribió de niño publicó *Perros héroes*.

Bellatin se instala en México en los años noventa, después de haber publicado *Damas chinas* y *Efecto invernadero*. En 1994 en Perú y en 1999 en México aparece una de sus obras más sobresalientes, *Salón de Belleza*, y a partir de ahí se convierte en una de las voces imprescindibles de la literatura latinoamericana.

Su interés no radica exclusivamente en la literatura, sino en la mezcla de distintos géneros artísticos y se ha obsesionado con recrear en la escritura los procedimientos del arte conceptual: la idea de lo que se está escribiendo importa tanto como el texto mismo que frecuentemente va acompañado de efectos metaliterarios particularmente de imágenes, fotografías incluidas en los libros, en las presentaciones, *performance* y adaptaciones en teatro de sus textos:

Al referirse Bellatin a su propia narrativa le aplica el adjetivo de antinacionalista, porque considera que en sus novelas no hay una marca que pueda definir su lugar de origen. Mario Bellatin vivió muchos años en el Perú, donde publicó sus primeras cinco novelas: *Mujeres de sal* (1986), *Efecto invernadero* (1992), *Canon perpetuo* (1993), *Salón de belleza* (1994) y *Damas chinas* (1995), de las cuales cuatro se han reeditado en México, país donde actualmente vive y donde ha publicado sus siguientes novelas en primera o segunda edición, pues algunas se han dado a conocer antes en Chile o en Barcelona: *Poeta ciego* (1998), *El jardín de la señora Murakami* (2000), *Flores* (2001), *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001), *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001), *Jacobo el mutante* (2002) y *Perros héroes* (2003).<sup>517</sup>

Su premisa central es que la literatura no es referencial, sino que crea mundos alternos que no necesariamente tienen que ver con la realidad y que sólo de manera oblicua se refieren a lo real. Su poética puede relacionarse con la de escritores como César Aira o Ricardo Piglia, los cuales también han intentado estos procedimientos:

---

<sup>517</sup> ZAMUDIO R., Luz Elena, “La perversión en la naturaleza muerta creada por Mario Bellatin” en PASTERNAK Nora (coord.), *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin de siglo*, op. cit., p. 131.

“*Shiki Nagaoka: una nariz de ficción, Jacobo el mutante y Perros héroes*, pertenecen ya a su idea diferente de libro en la que el texto escrito es parte de un todo compuesto por otras expresiones artísticas como la fotografía y la instalación.”<sup>518</sup>

Además incluir imágenes, sus textos tienden a la brevedad, propia del contexto global en el que se inscriben, pues tal como dice Umberto Eco, “(...) hay que ver la obra en relación con la enciclopedia de la época en que aparece.”<sup>519</sup> Y la ‘gran enciclopedia’ de nuestra época está sobrepoblada de imágenes y la sobreinformación que pulula por la red, de bajarse los contenidos más que investigarlos. Esta misma brevedad hace de Bellatin un autor muy prolífico, capaz de publicar unos tres libros al año en promedio. Sus libros se editan con grandes transnacionales, como el grupo Prisa (Alfaguara) o en editoriales importantes como Anagrama, pero también en sellos independientes: “Siempre he publicado en varias editoriales al mismo tiempo. Me parece interesante ver cómo los textos toman distintos caminos según las rutas que le tracen los editores.”<sup>520</sup>

Bellatin señala lo decisivo de elegir una editorial determinada para este mundo globalizado donde la publicidad es la nueva “aura” que acompaña al libro y la difusión que se haga de éste será proporcional al número de lectores y traducciones a que pueda aspirar. El artista no puede desentenderse del lenguaje global expresado en términos de mercado. Como afirma Lipovetsky: “Ni siquiera los artistas, que para una concepción romántica encarnan el antagonismo entre el talento y todo sistema establecido, vacilan ya, después de Warhol, en incluir sus competencias en las estructuras económicas

---

<sup>518</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>519</sup> ECO, Umberto, “El texto, el placer, el consumo” en *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona: Lumen, 2000, p. 119.

<sup>520</sup> SOTOMAYOR, Carlos, M. (28 de enero de 2007), “Entrevista a Mario Bellatin”, *Letra capital*. Consultado en línea el 7 de noviembre de 2011: <http://carlosmsotomayor.blogspot.com/2007/01/entrevista-mario-bellatin.html>

vigentes, en trabajar para las empresas, en crear para la publicidad.<sup>521</sup> La literatura no puede mantenerse al margen de la cultura-mundo que exige ciertos parámetros para asegurar su existencia en un panorama donde la oferta cultural es tan vasta que puede desorientar a la sociedad de consumo, es decir, a los lectores.

Tal como señalaba Pascale Casanova, la adscripción de una obra a la literatura universal depende de la visibilidad que el texto pueda alcanzar en el contexto internacional. Bellatin cumple con creces este requisito, pues posee un catálogo de obra tan amplio que le ha permitido experimentar con todas las vías de publicación posibles, en un amplio número de idiomas. Bellatin mismo destaca la labor del traductor al afirmar que el texto funciona mejor sin la presencia del auto: para él, la traducción es tan importante como la escritura misma.

Al referirse a su escritura, afirma que sufre una especie de posesión de las palabras que se van dictando a sí mismas: primero las escribe y luego procede a ensamblarlas. Bellatin arma libros que derivan en construcciones más amplias que no se agotan en una edición. Claro ejemplo de esta premisa es Shiki Nagaoka, su escritor de ficción que reivindica la traducción como la parte más literaria de una obra, al contrario de quienes afirman que el dominio del lenguaje es la mayor aportación de un escritor.

Empezó a redactar entonces sus textos literarios en inglés o francés, para luego pasarlos a su lengua materna. De ese modo, consiguió que todo lo que saliera de su pluma pareciera una traducción. Años más tarde, logró poner por escrito las ideas que sustentaron ese ejercicio. En su ensayo, *Tratado de la lengua vigilada*, aparecido tardíamente en el año de 1962 en Fuguya Press, afirma que únicamente por medio de la lectura de textos traducidos puede hacerse evidente la real esencia del lo literario que, de ninguna manera como algunos estudiosos afirman, está en el lenguaje.<sup>522</sup>

En *El jardín de la señora Murakami*, el narrador es traductor de un libro inexistente. Bellatin pone de relieve una de las cuestiones fundamentales del sistema

---

<sup>521</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, op. cit., p. 42.

<sup>522</sup> BELLATIN, Mario, "Shiki Nagaoka: una nariz de ficción" en *Obra reunida*, México, Alfaguara, 2005, p. 216.

que domina al medio literario como consecuencia del sistema global, donde el talento no es condición única (ni siquiera primordial) para la supervivencia de un escritor:

En esta búsqueda por desentrañar las relaciones entre el texto y el autor están inscritos una serie de libros que he ido publicando. En *El jardín de la señora Murakami* quise hacer pasar al autor como el traductor de un libro inexistente; en *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* hice las veces de un biógrafo de un personaje imposible; en *Jacobo el Mutante* el autor es un incompetente investigador literario.<sup>523</sup>

Bellatin señala que la literatura espera su “revolución”. Con García Canclini analizábamos los tiempos en la literatura: el libro requiere de un tiempo largo desde la concepción y la escritura misma hasta la impresión y distribución de libro, siguiendo el orden de la cadena editorial. Pero los libros electrónicos son cada día una realidad que va introduciéndose en la vida de más individuos. En una entrevista, Bellatin aseguró: “En esta ruptura con lo convencional, para el escritor han cobrado renovada importancia las tecnologías. Él, que empezó a escribir con una Underwood de 1915, ahora no concibe la escritura sin el iPad. Aunque todavía no ha estallado, es la nueva revolución. Y cuando llegue, se harán libros en papel y muchos otros sólo ex profeso para el ebook”.<sup>524</sup>

Bellatin cree que el proceso de creación se modificará con los distintos avances tecnológicos, de manera similar a lo que ocurriera en otro tiempo con los medios de comunicación, el cine o la televisión. En la misma entrevista se dice que “el mexicano está convencido, además, de que el formato del libro electrónico modificará la creación literaria, como ya hiciera el cine en el siglo XX. “El cine cambió primero la estructura antes que lo visual. Y con el ebook ocurrirá lo mismo”.<sup>525</sup>

---

<sup>523</sup> NEYRA Magagna, Ezio, “Mario Bellatin: “Hay como una búsqueda constante de escribir sin escribir, de resaltar los vacíos, las omisiones, antes que las presencias””. *Proyecto Patrimonio*, 2006. Consultado en línea el 7 de noviembre de 2011: <http://www.letras.s5.com/mb240606.htm>

<sup>524</sup> CORROTO, Paula (27 de enero de 2011), “La literatura espera su revolución. Mario Bellatin aborda la transgresión de límites literarios a partir del ebook”, *Público.es*. Consultado en línea el 15 de noviembre de 2011: <http://www.publico.es/culturas/358357/la-literatura-espera-su-revolucion>

<sup>525</sup> *Idem*.



El autor cuyo proyecto narrativo se extiende a otras artes también ha hecho trabajos cinematográficos: la película *Invernadero* del argentino Gonzalo Castro, ganadora del BAFICI 2010, en la que Mario Bellatin es protagonista aunque no se trata de un guión sobre su vida. Ivan Thays comenta en su blog:

La película no es propiamente una autobiografía ni tampoco una película sobre Mario Bellatin. Es más bien una *performance* filmada, un acto lúdico, que resulta de confrontar a Bellatin con una serie de personajes, algunos reales (como Graciela Goldchluck, Margo Glantz o la folclórica acupunturista) y otros ficticios (como su hija). Sin guión, sin trama, sin conflicto, a través de planos en torno a la intimidad de un escritor y conversaciones improvisadas, se construye una película fragmentada cuyo eje parece ser el proceso de la escritura.<sup>526</sup>

El cine, la gran pantalla, como la nombra Gilles Lipovetsky ha marcado una gran influencia en el siglo XX que sigue vigente, en sus creadores y en las producciones artísticas. Del cine se deriva la idea de lo espectacular, capaz de atraer a grandes auditorios; de ahí también la fórmula de la ‘estrella’, artistas que venden una imagen y refuerzan las ventas de las películas, se vuelven iconos imprescindibles en los espectadores y esto se extiende a todas las áreas culturales, incluida la literatura: crear una imagen equivale a absorber el potencial que tienen las marcas en la sociedad contemporánea.

Lo que caracteriza el star-system en la era hipermoderna es que aparece en todos los dominios: no sólo en aquellos que se consagró, el cine y luego el show business, sino en todas las formas de actividad. La política, la religión, la ciencia, los negocios, el arte, el diseño, la moda, la prensa, la literatura, la filosofía, el deporte, incluso la cocina: nada escapa hoy al sistema del vedetismo. Las estrellas proliferan y sus imágenes se difunden y se planetarizan por medio de los periódicos, la televisión, el Internet.<sup>527</sup>

---

<sup>526</sup> THAYS, Iván, (8 de octubre de 2011), El viaje interior de Mario Bellatin. Mario Bellatin ve a Mario Bellatin en “Invernadero”, *Moleskine literario*®, Consultado en línea el 15 de noviembre de 2011: <http://hayfestivalxalapa.tumblr.com/post/11174560555/el-viaje-interior-de-mario-bellatin>

<sup>527</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, op. cit., p. 90.

La televisión también ha dejado una profunda impronta en los escritores nacidos en los sesenta. En el siglo XXI, el individuo vive sometido a la vida rodeado de pantallas: televisión, ordenador, móvil, lectores electrónicos, sin las cuales ya no concibe su existencia. Bellatin es un autor conectado con su contexto histórico, tiene una página de Facebook que actualiza constantemente y en la que tiene más de 2800 amigos virtuales, entre los que se cuentan amigos reales, lectores y curiosos que experimentan una cercanía aparente con él al contar entre sus amigos cibernéticos a un autor al que admiran:

El Facebook me quita mucho tiempo. Es un vicio que cada día me envuelve más. La cantidad de horas que paso en el Facebook es vergonzosa. Sobre tu pregunta, te cuento que estoy dando conferencias vía internet, pero todavía se me hace un poco difícil hablar con varias personas a través de una pantalla. Uno ya no tiene escapatoria a la tecnología. La parte buena es que pasar de una máquina de escribir a una computadora fue un cambio fantástico. Yo recién tuve mi primera computadora a los veinticuatro años. Ya había publicado tres novelas.<sup>528</sup>

Por tratarse de un proceso abierto, se desconoce el balance de los cambios que sufre la relación autor-lector en esta cultura-mundo hiperconectada, para usar el término de Lipovetsky. Pero sí hay una diferencia (al menos como efecto) entre leer autores contemporáneos de los que sólo se conoce remotamente su biografía, frente a aquel que se publicita en Facebook o Twitter. Independientemente de especular sobre lo que un lector pueda conocer acerca de su autor a nivel personal, lo más relevante es que existe un canal de recepción inmediato. Los lectores pueden expresar libremente su punto de vista a través de la red, escribiendo al autor en su página de Facebook o mencionándolo en Twitter, pero también mediante la escritura de un blog, comentando una noticia en la prensa acerca de una reseña de su libro o una entrevista. La afirmación de Bellatin de que “nadie escapa a la tecnología”, se pone en evidencia: si no es personalmente con las

---

<sup>528</sup> ROBLES, Olivos, Rafael, “Mario Bellatin. Cómo publicar cien mil libros antes de morir”, *Revista AsiaSur*, 2011. Consultado en línea el 7 de noviembre de 2011: <http://www.asiasur.com/sec4texto.php?edicion=99&idpagina=2163>

redes sociales o los blogs, la misma publicidad ya no funciona sin la web. Como escribe Lipovetsky, una de las características de la cultura-mundo es que en sus procedimientos se difumina la línea que separa el arte, la cultura, los medios de entretenimiento y la publicidad. Bellatin señala la poca creatividad que ofrecen las letras contemporáneas en lengua española debido a que los autores se dejan invadir por la comercialización y escriben y publican ‘literatura comercial’, vendible en el mercado como cualquier otro producto: “Creo que se repiten muchos modelos y hay pocos espacios para encontrar autores que busquen un mundo propio. Se han dejado seducir por elementos externos”, apuntó el escritor, que no echa la culpa a los autores: “El problema parte de una suerte de ideas preconcebidas que van en contra de la personificación del propio texto”.<sup>529</sup>

Por eso, él se decide a emprender un proyecto que desafíe la idea de texto tradicional o las novelas totales legadas por la tradición literaria latinoamericana. No obstante, ha logrado crear un estilo tan característico que pareciera funcionar como una marca: los lectores tienen consciencia de lo que encuentran en las páginas de Bellatin. El escritor peruano Thays dice en la reseña que hace sobre la película *Invernadero* que si algo te suena inverosímil, es porque no has leído a Bellatin. Asimismo, éste busca en a través del *performance* la transgresión de los límites del texto. La paradoja de la que constantemente nos habla Lipovetsky en la sociedad contemporánea está presente: se emprenden otros caminos de búsqueda para alejarse de lo homogéneo, aunque se utilizan los mismos procedimientos para alcanzarlo. Si bien predominan en la cultura-mundo las propuestas de la industria cultural norteamericana, ésta es ecléctica y recopila fragmentos de otras culturas que se potencian con la globalización.

---

<sup>529</sup> CORROTO, Paula (27 de enero de 2011), “La literatura espera su revolución. Mario Bellatin aborda la transgresión de límites literarios a partir del ebook”, *Público.es*. Consultado en línea el 15 de noviembre de 2011:  
<http://www.publico.es/culturas/358357/la-literatura-espera-su-revolucion>

Aunque es verdad que las industrias culturales estadounidenses dominan el mercado mundial, eso no significa que todas las culturas vayan hacia la americanización. Es inevitable advertir que las lenguas, la literatura, las religiones, la historia, las tradiciones artísticas siguen recreando la diferencia cultural, la «indigenización», tanto en las producciones como en las formas de ver, comportarse y sentir.<sup>530</sup>

Bellatin cuestiona las estéticas tradicionales y apuesta por la diversidad, convencido de que no hay una sola verdad ni una dimensión única en las alternativas a la propuesta homogeneizadora global. Los valores éticos y estéticos se bifurcan, se dispersan, se fragmentan: es el sello de Bellatin, su escritura nunca concluye donde coloca punto final. Para él, el espectáculo es tan válido como la literatura misma, y espera que cada lector cree su propio “universo bellatin”.

Uno de sus proyectos recientes se titula “los cien mil libros de Bellatin”: cien títulos de los que él se encargará de imprimir mil ejemplares personalizados, con la huella digital del autor. El propio Bellatin se encarga de vender algunos de ellos, con la condición de que siempre le sean pagados:

Esto del editor, el distribuidor, el librero, el que los libros sean algo pasivo...: todo esto debiera hacerse de otra manera, que no sé cuál sería para todos, pero para mí es “Los cien mil libros de Bellatin”: llevo los libros en mi mochila siempre y los voy vendiendo o poniendo en una feria o se los doy a quien quiero o los intercambio, porque tienen una sola regla: no son gratuitos. Pero es una no gratuidad amplia: los puedo cambiar por algo. Así hago que los libros circulen, eso es lo que a mí me interesa: que circulen.<sup>531</sup>

¿Una crítica al sistema, al medio literario imbuido en las mismas reglas económicas de la globalización? En distintas entrevistas, Bellatin señala que para cumplir con los requerimientos de ventas, y ante la crisis que azota al mundo financiero, las editoriales publican textos pensados para un público de masas y eso hace que se centren en autores comerciales y desprecien a escritores de calidad con pocas ventas; en

---

<sup>530</sup> LIPOVETSKY, Gilles, JUVIN, Hervé, *El Occidente globalizado. Un debate sobre la cultura planetaria*, op. cit., p. 80.

<sup>531</sup> UNDURRAGA, Vicente, (12 de abril de 2011), “Las muertes en México no tienen relación con rituales ancestrales”, *The clinic online*. Consultado en línea el 7 de noviembre de 2011: <http://www.theclinic.cl/2011/04/12/%E2%80%99Clas-muertes-en-mexico-no-tienen-relacion-con-rituales-ancestrales%E2%80%99D/>

la cultura de lo efímero, las mesas de novedades se renuevan cada dos o tres semanas con autores preferentemente reconocidos.

“Cuando yo era joven, entrar a un librería era tener los distintos autores de las distintas épocas a disposición; en cambio ahora es encontrarse con los autores que salieron en los dos o tres últimos meses. Y si dentro de esos dos o tres meses salió un libro que te podría interesar, mejor será que lo agarres rápido antes de que desaparezca.”<sup>532</sup> En el caso de “los cien mil libros de Bellatin” aunque está presente esta crítica debido a la naturaleza de los libros en los que la mitad es manual y la mitad industrial, el autor refiere una motivación personal para seguir escribiendo.

Ya voy llegando a los 40 mil. El resto voy a seguir haciéndolos a lo largo de mi vida. Ya no voy a cumplir años, sino libros. No sé si llegue al final, pero, por ahora, funciona como una ambición para seguir escribiendo. Cuando tenga noventa libros y ochenta años, seguro me daré ánimos porque me faltará poco para llegar a la meta. Será momento de darle más duro a la computadora o a lo que sea que use para escribir en ese tiempo.<sup>533</sup>

La suya es una vuelta al libro artesanal en medio de la revolución tecnológica. Otra vez la paradoja contemporánea: Bellatin, un autor publicado por transnacionales, con libros exportados a lo largo de todo el mundo, con traducciones, invitaciones internacionales, premios, y una imagen reconocida en el medio literario, que es considerado una de las voces imprescindibles de la literatura contemporánea, puede emprender un proyecto en el que los textos tengan el valor del libro-objeto. Sus libros circulan en diversas editoriales simultáneamente y eso aumentará el valor de tener un libro-objeto ideado por él, no en términos monetarios sino de deseo de adquisición de un nuevo lector-consumidor, ávido de objetos preciados en medio de la vorágine impuesta por la industria cultural.

---

<sup>532</sup> *Idem.*

<sup>533</sup> ROBLES, Olivos, Rafael, “Mario Bellatin. Cómo publicar cien mil libros antes de morir”, *Revista AsiaSur*, 2011. Consultado en línea el 7 de noviembre de 2011: <http://www.asiasur.com/sec4texto.php?edicion=99&idpagina=2163>

## La obra literaria

Un autor que dice que la escritura lo invade intempestivamente, que empezó a escribir siendo niño y que sus primeros libros fueron redactados en una máquina de escribir Underwood portátil se convierte en un observador de la evolución que ha incidido en el proceso de escritura supeditado a los nuevos medios de comunicación: de esa máquina mecánica, al uso del ordenador y después a la rapidez del Internet y el estallido tecnológico potenciador de la globalización. Bellatin, un escritor interesado en el arte conceptual, desarrolla su proyecto literario como una obra artística que recupera procedimientos de las artes plásticas, el *performance*, el teatro, el cine y la fotografía con la idea de trascender los límites del texto. Muchos críticos intentan –sin conseguirlo– etiquetar sus textos en algún género literario, ¿relatos, novelas?, ¿biografías, literatura fantástica? Justamente, la intención del autor es desdibujar no sólo los límites de la palabra escrita sino las fronteras de los géneros literarios. Se puede hacer referencia a sus libros como novelas pero sería más apropiado hablar de proyecto artístico porque, un libro de Bellatin se relaciona con toda la obra, o mejor dicho, cada libro puede formar parte de un conjunto más amplio.

Independientemente de la forma en la literatura de Bellatin, caracterizada por la brevedad, la belleza del lenguaje, su relación con la imagen, se pueden señalar que uno de los rasgos centrales de sus textos es que sus planteamientos inverosímiles están hechos para mostrarle al lector que se haya dentro de un mundo de ficción. En esta apuesta estética difiere de cualquier conexión con el realismo mágico, definido como la falta de conmoción ante un suceso extraordinario. Aquí tampoco hay conmoción pero se sabe que todo pasa en un universo paralelo y poco importa contextualizar a los lectores; se trata más bien de que éstos interactúen con el texto, lo completen, o decidan creerle al narrador. Bellatin quiere que su lector se involucre en su mundo dándose cuenta a cada

momento de que se adentra en una ficción. Otro elemento esencial es la metaficción: no duda en citar autores reales para validar sus personajes imaginarios e incluso convertirlos en personajes y hasta metamorfosearlos. Lo mismo hace con su figura, mario bellatin (escrito así, con minúsculas) que aparece como personaje en varios de sus libros, creando confusión y acentuando lo difusa que es la línea entre la realidad y la mentira.

En su obra, el mal se halla en la deformidad de los cuerpos, una de sus obsesiones literarias que aluden extrarreferencialmente al yo del autor. Los personajes carecen de una extremidad, dos y hasta las cuatro que debiera poseer el cuerpo humano. Sus personajes se hayan constantemente sometidos a los efectos de medicamentos capaces de alterar sus cuerpos; además, se ven sometidos a constantes depresiones y poseen una sexualidad siempre extraña y oscura que pone al descubierto el mundo enigmático que habita dentro y fuera de sus personajes.

Sus temáticas son globales porque aluden al ser humano y sus mundos recónditos habitados por sus tinieblas, sus rarezas, sus confusiones, sus ambigüedades, construyen una realidad paralela que podría ocurrir en cualquier lugar: intencionalmente hace que todo se *desterritorialice*, tal como sucede con la cultura-mundo inmersa en la nube informática: “Creo que se trata de un mundo real y contemporáneo. Que no me pertenece en exclusiva. Lo que quizá despierte cierta extrañeza es que los elementos literarios no aparecen de forma convencional.”<sup>534</sup>

La brevedad, lo fragmentario de sus textos y su relación estrecha con la imagen hacen posible enlazar la literatura de Bellatin con los espectadores e internautas que intentan ser lectores en la cultura de la inmediatez y de la hiperconectividad. Si la

---

<sup>534</sup> Entrevista: Feria del libro de Madrid, Mario Bellatin, (9 de junio de 2007), “Cada libro mío tiene un yo fantasmagórico”, *El País*. Consultado el 1 de noviembre de 2011: [http://www.elpais.com/articulo/narrativa/libro/tiene/fantasmagorico/elpepuculbab/20070609elpbabnar\\_6/Tes](http://www.elpais.com/articulo/narrativa/libro/tiene/fantasmagorico/elpepuculbab/20070609elpbabnar_6/Tes)

novela recoge la polifonía de voces del autor y su contexto. Como decía Bajtín: “El contexto necesario extratextual forma parte de la obra. La obra aparece envuelta en la música entonacional y valorativa del contexto en que ella se comprende y se evalúa (por supuesto, este contexto cambia según las épocas de la percepción, lo cual crea una expresión nueva de la obra).”<sup>535</sup>.

La obra literaria de Bellatin lleva inscrita la paradoja que habita en la globalización de la que habla Lipovetsky: el autor escapa a los parámetros comerciales impuestos por esa cultura global, pero integra sus elementos de una manera individualizada, conectándose con su mundo pero diferenciándose del resto.

Aunque el mercado y las industrias culturales fabrican una cultura mundial caracterizada por una fuerte corriente homogeneizadora, vemos que al mismo tiempo se multiplican las demandas comunitarias de diferencia: cuanto más se globaliza el mundo, más aspira a afianzarse una serie de particularismos culturales. Uniformización globalitaria y fragmentación cultural van de la mano.<sup>536</sup>

Las propuestas globales literarias están al alcance de todo público, en las mesas de novedades de las librerías, con lanzamientos internacionales y traducciones a una gran cantidad de idiomas, en *banners* de publicidad que saltan a la vista en la prensa digital o al navegar por la red, en la lista de los libros más vendidos, en la cantidad de estrellas que se le imponen a una publicación y que miden ahora el parámetro de la calidad, están ahí los *bestsellers* de fácil comprensión, de una sola lectura bombardeando el mercado editorial, con la fecha de caducidad marcada por el número de ventas y desorientando al lector-consumidor cuyas referencias están en los medios audiovisuales. En medio de esta aglomeración, situamos otros libros, porque si bien se ha pensando en que la característica principal de la globalización es la homogeneización, teóricos como Lipovetsky o García Canclini señalan la diversidad como característica primordial de la

---

<sup>535</sup> BAJTÍN, Mijaíl, M., *Estética de la creación verbal*, Argentina: Siglo XXI, 2002, p. 389.

<sup>536</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, op. cit., p. 19.



oferta cultural que se integra a la dinámica global. En literatura, hay libros que se convierten en los más vendidos, y cuya promoción es tan avasalladora que el número de ventas es equiparable a cualquier otro producto de la industria, pero también se abre el espacio para que otros libros ocupen un espacio ‘al lado’ de los *bestsellers* y quizá puedan aumentar su número de lectores y ampliar el conocimiento global acerca de lo que se escribe en un país específico, contribuyendo al derribe de estereotipos e imaginarios precisamente arrastrados por la corriente globalizadora.

En el caso de Bellatin, sus publicaciones son tan prolíficas y en editoriales tan variadas que su espacio en librerías es constante. No se trata de que tenga un número de venta equiparable a los autores comerciales, pero sí cuenta con un público asiduo que lo sigue porque identifica en él una “marca” reconocible que garantiza la fidelidad del consumidor-lector e indudablemente tiene un lugar privilegiado en las letras mexicanas, latinoamericanas y globales.

Aunque en la obra de Bellatin interactúan diversos temas y un mismo libro puede contener varias de sus obsesiones literarias, hemos dividido en cuatro apartados sus obras, relacionando sus temas con la globalización. Por un lado, está la *desterritorialización*, según la idea de García Canclini y que hace referencia a la pérdida del territorio potenciado por la inmigración, por la globalización y por la tecnología, según el cual se reconfiguran las fronteras, se permean unas culturas a otras y lo local queda de alguna manera invadido por lo global. En el caso de Bellatin, su idea es la de descontextualizar al lector, llevándolo a historias que surgen de la nada y que están ubicadas en el no-tiempo y en el no-lugar, reinventa fronteras hablando de lugares concretos que no necesariamente tienen un referente real, elimina los nombres de los personajes y se refiere a territorios sin nombrarlos.

En una época en la que la oferta cultural se basa en el poder de las marcas y en los lanzamientos globales homogéneos de ciertas tendencias, productos, modos de vida, tecnología, etc., incluso un autor como Bellatin ha sido capaz de crear una marca reconocible, representada a través de la ausencia de miembros del cuerpo, la enfermedad, el dolor, la aflicción, la angustia y una violencia que, lejos de ser trágica, es llevada a los territorios del absurdo mediante el uso de la ironía de una fantasía desbocada.

El hipertexto se define como “un conjunto formado por textos y ‘documentos’ (las llamadas *lexías* o *scriptons*) no jerarquizados unidos entre ellos por enlaces (*links* o *liens*) que el lector puede activar y que permiten un acceso rápido a cada uno de los elementos constitutivos de ese conjunto”<sup>537</sup>, es decir, es un texto no lineal y no secuencial que irrumpen con la lectura tradicional. En su literatura Bellatin, busca trascender los límites del texto por medio de su relación con la imagen, imitando procedimientos del arte conceptual que permite que la lectura de los textos de Bellatin no sea necesariamente lineal, sino que se pueda saltar de un texto, a una imagen, a otro texto, al teatro, a la “realidad”, estableciendo una relación lúdica con el lector.

---

<sup>537</sup> VILARIÑO Picos, María Teresa, ABUÍN Gonzalez, Anxo, “Historias multiformes en el ciberespacio. Literatura e hipertextualidad” en AARSETH, E. (et. al.), *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica*, Madrid: Arco/Libros, 2006, p. 19.

## A. Desterritorialización

*Cuando alguien halla en mis textos  
un tiempo y un lugar definidos  
—a pesar de que no suelen estar especificados—,  
siento que funciona la propuesta planteada de hacer  
que cada lector reconstruye un universo  
propio a partir de su experiencia.*

MARIO BELLATIN

La *desterritorialización*, definida por García Canclini como la relación extraviada de la cultura con un territorio específico, al tiempo que se reconstruyen nuevos territorios a través de construcciones simbólicas producto de las migraciones y de la facilidad con la que viaja la información, es una constante en las novelas de Bellatin, y se traduce en su literatura en la inexactitud de la ubicación geográfica, la ausencia de nombres en los personajes o la creación de falsos territorios. Sus personajes pueden ser extranjeros, exiliados o inmigrantes, ir y volver al lugar donde nacieron sin que sepamos con precisión a dónde van o de dónde vienen. Algunas referencias sitúan al lector en una especie de mínimo contacto con la realidad, pues hablan de manera ambigua de elementos conocidos mundialmente como característicos de localidades existentes. Aun así, la intromisión de la extrañeza está directamente relacionada con esta *desterritorialización* característica de la cultura-mundo.

En *Salón de belleza*, una enfermedad sin nombre es el hilo conductor de la trama. El narrador homodiegético es dueño de un salón de belleza decorado con unos acuarios habitados por peces de todos colores. Dentro se dibuja una atmósfera estéticamente condicionada para que la gente mejore físicamente y se va transformando en un sitio al que la gente agonizante puede acudir para morir tranquilamente de una enfermedad terrible, que la crítica ha asociado como la metáfora del SIDA pero que dentro de la novela se *desterritorializa* al despojarla del nombre. De la belleza estética asociada a la celebración de la vida a la fealdad lúgubre que sirve de escenario para la muerte: “Hace

algunos años, mi interés por los acuarios me llevó a decorar mi salón de belleza con peces de distintos colores. Ahora que el salón se ha convertido en un Moridero, donde van a terminar sus días quienes no tienen dónde hacerlo, me cuesta mucho trabajo ver cómo poco a poco los peces han ido desapareciendo.”<sup>538</sup>

Mientras la contemplación de los peces era un placer, ver morir a las personas se convierte en un hecho trágico. Los tonos agradables de los peces contrastan con la agonía de aquellos que no tienen un lugar donde morir: “Aparte del Moridero, la única alternativa sería perecer en la calle. Ahora sólo quedan los acuarios vacíos. Todos menos uno, que trato a toda costa de mantener con algo de vida en el interior.”<sup>539</sup> Cuando el salón recibía clientas en lugar de enfermos, las peceras estaban llenas, diferentes razas de peces las habitaban para deleite del narrador, quien cambiaba de tipos de peces según se fuera aburriendo de ver una determinada clase. Los observaba entre una clienta y otra. Sin embargo, los acuarios sin peces simbolizan la desolación de la enfermedad, la extinción de la belleza:

Ahora tengo que regentar este Moridero. Debo darles una cama y un plato de sopa a las víctimas en cuyos cuerpos la enfermedad ya se ha desarrollado. Y lo tengo que hacer solo. Las ayudas son bastante esporádicas. De vez en cuando alguna institución se acuerda de nuestra existencia, y nos socorre con algo de dinero. Otros quieren colaborar con medicinas. Pero tengo que volver a recalcar que el salón de belleza no es un hospital ni una clínica, sino sencillamente un Moridero.<sup>540</sup>

El carácter marginal, periférico de aquellos que no tienen un lugar para la muerte y que el narrador convierte en una especie de comunidad para acompañarse en la muerte. Si antes las mujeres eran quienes circulaban por el salón para mejorar su aspecto físico, ahora tienen el acceso casi prohibido pues sólo se aceptan hombres en fase terminal. No hay vida, no hay cura, sólo cierta compañía para esperar la muerte.

---

<sup>538</sup> BELLATIN MARIO, “Salón de belleza” en *Obra reunida, op. cit.*, 2005, p. 27.

<sup>539</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>540</sup> *Ibid.*, p. 31.

Mientras se dedicaba a ser peluquero, el narrador tenía una doble vida, por las noches era travesti: maquillaje, pelucas, zapatos de tacón, una vida de la periferia por no ser *como* los otros.

En *Efecto invernadero*, salvo el nombre de Antonio, el protagonista, (se llama así en alusión a uno de los personajes del poeta César Moro), los demás personajes se denominan por su relación con éste. Aparece la Madre, la Amiga, el Amante, la Protegida, la Pianista girando en ejes alrededor de la agonía de Antonio. En la estructura narrativa vemos breves capítulos numerados que no siguen un orden cronológico: la muerte en punto de fuga sobre la que está construida la narración. Antonio padece una enfermedad sin nombre, concibe cómo quiere morir y qué quiere que hagan con su cadáver aunque desde antes de que se inicie el relato el autor nos hace una advertencia a la que volverá al final de la narración:

Revisando un cuaderno de ejercicios, cierto profesor de Antonio encontró algunas indicaciones sobre la forma correcta de enterrar a un niño. Los apuntes hablaban de las flores adecuadas, de la necesidad de tener cerca los objetos amados, y de las oraciones apropiadas para acompañar los velorios. El profesor leyó además la afirmación de que así como los niños tienen la obligación de obedecer y cumplir con los deberes, así también están forzados a entregar a los padres sus cuerpos muertos.<sup>541</sup>

El autor nos introduce en un mundo sórdido donde un niño escribe las reglas que en el futuro diseñarán su propia muerte, la cual se descubre inminente desde el inicio. En este texto se viaja de la muerte a la vida y no a la inversa: el pasado de Antonio y la génesis de su relación con los otros personajes. Antonio visualiza cómo ha sido concebido: la Madre recibe al Padre con deseos sexuales poco comunes en esa pareja debido a la infidelidad del Padre. Y, sin embargo, aquella noche ella parece ávida de participar en el acto sexual quizá porque se así vería recompensada por la paz y tranquilidad que el embarazo instauró en ella.

---

<sup>541</sup> *Ibid.*, p. 57.

La sexualidad es otro elemento desterritorializado por el que el autor, pues exacerba su extrañeza: jamás se hace explícita la preferencia sexual del protagonista. Lo femenino se halla presente, pero no de una manera convencional, está en la Amiga y su relación con el protagonista, en la infertilidad, y en la relación de Antonio con la Pianista que se insinúa erótica sin llegar a ser explícita. Y luego está el Amante que terminará cuidándolo en su agonía, apartándolo celosamente de la Amiga para estar a su lado hasta el último momento, cuando aparece la Madre con la última palabra sobre el destino del cadáver.

Lo extraño está también en la enfermedad, la deformidad, el desgaste físico del cuerpo. Los personajes rodeados por la enfermedad adquieren un tono lúgubre. Mientras la Protegida está afectada por el asma, la enfermedad de Antonio es innombrable, lo desgasta físicamente y lo condena a muerte, a la vez que condena a los demás personajes a vivir esta agonía. La narración no destaca la enfermedad, sino los deseos y miedos que manifiesta Antonio a la hora de su muerte:

Sentado delante de la ventana, Antonio escribió en un papel las indicaciones sobre lo que deseaba hicieran con su cuerpo después de la agonía. Cuando terminó, guardó la hoja en un sobre y se la dio a la Amiga, afirmando que esas instrucciones nunca iban a ser puestas en práctica. Sabía bien que cuando su cuerpo estuviera muerto, iba a pertenecerle enteramente a la Madre. Estaba seguro de que su Madre lo entregaría a la nada para que se iniciara la corrupción dentro de un cajón cerrado. La Madre se convertiría en la única persona con derecho a decidir la forma de desecharlo. Antonio hubiera querido que su materia fuera desvaneciéndose hasta formar parte de alguno de los cuatro elementos. Su mayor ambición era confundirse con las aguas.<sup>542</sup>

El personaje traspone sus miedos a la inexistencia, se niega a estar dentro de una caja, a ser incinerado y a causar a sus amigos la incordia de tirar su cadáver en algún lugar apartado para evitar que contamine el aire con el olor putrefacto y pueda ser devorado por las aves de rapiña. Convertirse en cenizas tiene el inconveniente de que huesos como los del cráneo se carbonizaban sin llegar a transformarse en polvo. Bajo

---

<sup>542</sup> BELLATIN MARIO, “Efecto invernadero” en *Obra reunida, op. cit.*, p. 78.

tierra, el protagonista está dispuesto a pasar a la eternidad, con la condición de que su cuerpo inerte no esté contenido en una caja. Sus deseos rozan la fantasía por la conciencia de que el cadáver quedará a disposición del yugo materno. Y aunque muestra miedo del destino de su cuerpo después de la vida, el personaje no hace referencia a la eternidad, sólo el autor juega con el lector a través de citas bíblicas que aparecen con cierta constancia en la narración: “Pero la noche de la concepción fue diferente. Obedeció a una naturaleza que se reveló de pronto. En ese momento desapareció el rechazo a lo que, después de sus tempranas lecturas de la Sagrada Biblia, consideraba como la Segunda Inmundicia (Levítico 15, 2-25).”<sup>543</sup>

Bellatin crea esta extrañeza en sus relatos a través de pulsiones intrínsecamente humanas: enfermedad, sexualidad, y muerte rodean a los innombrables, cuyo escenario podría ser cualquier lugar. En *Poeta ciego*, el personaje central es justo ese poeta al que el autor ha despojado de nombre y que por tanto queda desterritorializado desde sus inciertos orígenes, con una evidente connotación religiosa que hace referencia al mito del niño salvaje criado por seres de otra especie (en este caso, unos padres que cuando se percatan de su ceguera son invadidos por el arrepentimiento): “Los Antiguos Hermanos sostenían que lo encontraron dormido en una cueva habitada por lobos marinos, y los Nuevos que dentro de una cesta flotando en alta mar. Cuando advirtió que sufría de ceguera, la familia pareció arrepentirse de no haberlo dejado morir tranquilamente.”<sup>544</sup>

El texto alude a los preceptos religiosos como creadores de un sistema que responde a sí mismo al tiempo que entra en conflicto con *los otros*, señalando las divergencias que se suscitan en la construcción de los discursos unívocos. La novela crea una atmósfera sórdida alrededor de esta historia que explora los mundos interiores

---

<sup>543</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>544</sup> BELLATIN, Mario, *Poeta ciego*, México: Tusquets, 1998, p. 15.

de los personajes: “La trasmutación de la parte perversa del ser humano en material estético es una marca sobresaliente del estilo del autor, que enfrenta a los lectores con esa zona oscura que todos tenemos, pero que frecuentemente tratamos de ocultar por prejuicios y miedos conscientes e inconscientes.”<sup>545</sup>

Sin embargo, al niño ciego lo salva su extrema inteligencia, su sensibilidad poética y su elocuencia, que lo llevan a ganarse la admiración de quienes lo conocen; es una especie de profeta que viaja por el mundo y describe en sus escritos los aprendizajes que adquiere en diversos lugares, que plasma en el *Cuadernillo de las cosas difíciles de explicar*, donde también recolecta fragmentos de la prensa. Este *Cuadernillo* permanece desconocido para el lector, reforzando el misterio que rodea las acciones de los personajes, las cuales siempre rozan el terreno de lo inexplicable y de lo absurdo.

El Poeta tenía un cuadernillo secreto, al que había titulado Cuadernillo de las Cosas Difíciles de Explicar compuesto principalmente por noticias de periódicos. Desde el tiempo en que vivían en el puerto de pescadores, pedía que le leyeran los diarios y le recortaran luego las partes que le interesaban. También estaba integrado por textos de su propia inspiración. Se trataba de relatos entre la realidad y el sueño. Muchos de ellos eran mentiras que sobre sí mismo creaba el Poeta Ciego.<sup>546</sup>

Como en cualquier religión, el profeta acumula discípulos a los que habrá de dar órdenes. Así encuentra en la Mujer del Hábito (o la Profesora Virginia) una excelente compañera que sabrá llevar sus preceptos hasta sus últimas consecuencias. Los personajes son nombrados en función de algún condicionante circunstancial aplicado como adjetivo: la Profesora Virginia, la Extranjera Anna, desterritorializados a través del nombre: al igual que el Poeta Ciego, no tienen apellido ni lugar de origen, no pertenecen a otro territorio que no sea la oscuridad de la ceguera.

---

<sup>545</sup> ZAMUDIO R., Luz Elena, “La perversión en la naturaleza muerta creada por Mario Bellatin” en PASTERMAC Nora (coord.), *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin de siglo*, op. cit., p. 142.

<sup>546</sup> BELLATIN, Mario, *Poeta ciego*, op. cit., p. 60.



Dentro del texto, los personajes también están invadidos por la denominada ‘enfermedad del siglo XXI’, uno de los padecimientos más comunes del siglo a nivel global: la depresión (y la adicción a los fármacos). En la novela aparece un sanatorio mental en el que la Profesora Virginia ha estado ingresada, pero que termina dirigiendo una vez que supera haber asesinado al poeta con sus propias manos. La violencia, la depresión y la alienación envuelven la vida de los personajes; la ironía mezclada con el horror y la perversión son los hilos que mueven sus historias.

La puesta en escena de un poeta ciego que funda una secta es otra de las constantes del siglo XXI: la homogeneización a través de la abducción de las conciencias. Tal como explica Lipovetsky, en la era del vacío, donde prima el hiperindividualismo, la violencia muestra al cuerpo sometido a un orden superior capaz de castigarlo, como el poeta ciego que impone a los demás sus leyes, aunque después éstas se reviertan contra él:

Hacer sufrir, torturar, procede del orden holista primitivo, ya que lo que se trata de manifestar de manera ostensiva, en el propio cuerpo es la subordinación extrema del agente individual al conjunto colectivo, de todos los hombres sin distinción a una ley superior intangible. El dolor ritual, medio último de significar que la ley no es humana, que se debe recibirla, y no discutirla o cambiarla, es la manera de marcar la superioridad ontológica de un orden venido de fuera y como tal sustraído a las iniciativas humanas que miran de transformarlo.<sup>547</sup>

El celibato es una de las condiciones impuestas a sus discípulos por el Poeta Ciego; y la violación de esta regla justificará su muerte a manos de su mujer cuando ésta descubre que éste la engaña con la Enfermera del Pelo Teñido: mientras la pareja del Poeta Ciego y la Mujer del Hábito tenían habitaciones separadas para cumplir con la doctrina, en realidad el Poeta Ciego mantenía encuentros clandestinos con la Enfermera. Cuando una noche la Mujer del Hábito despierta con un insoportable

---

<sup>547</sup> LIPOVETSKY, Gilles, “Violencias salvajes, violencias modernas” en *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona: Anagrama, 2002, p. 179

presentimiento, sube las escaleras en busca de su marido y encuentra sobre él a la enfermera, toma un martillo y lo golpea salvajemente:

La Profesora Virginia subió rápido las escaleras y llegó hasta la habitación del Poeta Ciego. Abrió la puerta sin golpear y la escena que se le presentó la paralizó unos segundos. El Poeta estaba echado boca arriba y sobre él cabalgaba desnuda la enfermera del cabello teñido. La Profesora desapareció unos minutos y regresó con un martillo que tenía el mango pintado de amarillo intenso. Acto seguido asestó sin compasión varios golpes en la cabeza del Poeta Ciego. La última imagen con vida que se tuvo del Poeta fue la de sus manos agitándose en las tinieblas.<sup>548</sup>

Este relato ilustra con un tono irónico lo que sucede con las sectas que emergen en esta sociedad desencantada de los valores tradicionales y desorientada por el exceso de información y la extinción de las utopías. El personaje del Poeta Ciego será retomado luego en *Lecciones para una liebre muerta*, donde el autor recupera pasajes completos de esta novela y los traslada a otro contexto.

Otra forma de desterritorialización en la obra de Bellatin, es la creación de escenarios falsos. El caso más evidente es el Japón imaginario, cuyo nombre nunca se menciona, que aparece en *El jardín de la Señora Murakami*. Aquí, el autor emprende un experimento en el que juega con el conocimiento y la curiosidad de un lector que inevitablemente tratará de interpretar los signos hallados en el texto como pertenecientes a la *auténtica* cultura japonesa: “La imprecisión y mezcla de espacios reales e imaginarios, la confusión entre realidades cotidianas y fantasías oníricas, así como el juego de referencias que aparentan ser reales pero que forman parte de la ficción, son características que comparten las novelas de Bellatin.”<sup>549</sup>

Debido a la globalización, la información circula en un flujo constante en la red: a un clic de distancia se pueden obtener datos sobre cualquier tema. No obstante, como señala García Canclini, si bien nos apropiamos de una parte de los *otros* y exportamos

---

<sup>548</sup> BELLATIN, Mario, *Poeta ciego*, op. cit., p. 30.

<sup>549</sup> ZAMUDIO R., Luz Elena, “La perversión en la *naturaleza muerta* creada por Mario Bellatin” en Pasternac Nora (coord.), *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin de siglo*, op. cit., p. 142.

una parte de *nosotros*, la totalidad sigue vedada ante la imposibilidad de poseer el *todo*, lo cual fomenta la preservación de los estereotipos. De ahí el elemento lúdico con el que Bellatin se comunica con sus lectores al proponerles en la lectura palabras japonesas con significados absurdos: “Encontró siempre tiempo para asistir a las representaciones *kabuki*, o para pasar días enteros en los museos y en las casas de anticuarios.”<sup>550</sup> La palabra en cursivas remite, con una cita a pie de página, a definiciones tan hilarantes como ésta: “Forma teatral donde todos los actores son hombres. Nunca hay sincronía entre los parlamentos y las acciones representadas.”(154). La idea de las citas a pie de página hace pensar que el texto es la traducción de un libro en japonés, anotado por un erudito, pero al mismo tiempo pone en evidencia su falta de rigor. El juego consiste en imaginar que leemos la traducción de un libro que aún no se ha escrito:

Pienso que, por eso, al momento de diseñar *el jardín de la señora murakami*, por ejemplo, mi interés principal estuvo puesto en que el texto no apareciera como producto de un autor, sino que fuera visto como la traducción de un libro inexistente. Es la razón por la que el libro está plagado de notas al pie de página, de elucubraciones que se hace el traductor al enfrentarse a un relato que, de antemano, está seguro no podrá traducir en su verdadero sentido.<sup>551</sup>

Mario Bellatin es un apasionado lector de literatura japonesa, de Murasaki, Tanizaki o Kawabata, y acaso su novela es un homenaje a su gusto por lo japonés pero su ‘novela japonesa’ se desterritorializa al retomar elementos culturales y mezclarlos con la falta de veracidad de la cultura-mundo: “Si la cultura-mundo comercial difunde por todas partes normas e imágenes comunes, también funciona como un poderoso instrumento de desterritorialización e individuación de las personas y los estilos de vida.”<sup>552</sup>

---

<sup>550</sup> BELLATIN MARIO, “El jardín de la Señora Murakami” en *Obra reunida, op. cit.*, p. 154.

<sup>551</sup> BELLATIN MARIO, “Underwood portátil. Modelo 1915” en *Obra reunida, op. cit.*, p. 518.

<sup>552</sup> LIPOVETSKY, Gilles, JUVIN, Hervé, *El Occidente globalizado. Un debate sobre la cultura planetaria, op. cit.*, p. 57.

En *El jardín de la Señora Murakami* cuenta la historia de Izu, quien conoce al señor Murakami cuando era estudiante de historia del arte. El padre del señor Murakami se dedicaba a coleccionar piezas artísticas aunque sin ninguna preparación intelectual; Izu visita esta colección para hacer un análisis sobre su valor artístico. Ella nota en la mezcla de objetos a un hombre que carece de parámetros culturales para validar su colección y escribe una crítica que teme no sea del agrado del señor Murakami. Sin embargo, su deseo de destacar en el mundo académico y la necesidad de obtener la aprobación de sus profesores la llevan a deponer sus remordimientos y a permitir que su crítica salga a la luz.

El maestro Matsuei Kenzō calificó la crítica de Izu de veraz y arriesgada. Habló con su alumna para decirle que no eran usuales en el país esa clase de trabajos. Aquello era común en el extranjero, donde las opiniones intelectuales no tenían necesariamente que ver con cuestiones personales. Era factible, prosiguió, que alguien criticase en los términos más duros a un amigo artista, y que la amistad continuara como siempre. El maestro había quedado tan sorprendido con el ensayo, que sugirió la posibilidad de verlo publicado en una revista de arte con la que tenía relación.<sup>553</sup>

Nunca discute con el Señor Murakami, sin embargo, él decide deshacerse de la colección pues ha perdido valor artístico al insinuar que muchas de las piezas no fueron adquiridas con un criterio artístico. Aquí, Bellatin se burla de un sistema cerrado y difícil de penetrar, como el mundo académico y el artístico, e ironiza sobre la facilidad con la que se consideran y *desconsideran* las obras como arte. La novela es una crítica a este sistema hermético al que Izu se acerca poco a poco hasta que opta por el matrimonio cuando se le presenta la encrucijada entre una cosa y la otra.

Están también puestos en evidencia los grupos que forman los maestros y recrean un microcosmos dentro de las universidades que reflejan cómo la lucha por el poder entorpece el conocimiento. Paralelamente, surge la historia entre el Señor Murakami e Izu, y posteriormente la relación entre éste y Etsuko, la *saikokú* (mujer

---

<sup>553</sup> BELLATIN MARIO, “El jardín de la Señora Murakami” en *Obra reunida, op. cit.*, p. 156.

cuyas funciones están entre servicio doméstico y dama de compañía) de Izu. A pesar de este romance, Izu decide convertirse en la señora Murakami dado que ha rebasado la edad en la que debe contraer matrimonio y sus dos novios anteriores han muerto: “(...) Hacía semanas que había decidido que deseaba ser la señora Murakami. Había llegado a esa conclusión luego de mirar, una y otra vez, el reflejo de la solitaria flor amarilla que ciertas noches aparecía en el centro de su pequeño jardín.”<sup>554</sup> Cuando se casan, el señor Murakami manda construir el jardín que ella deseaba y del que se hace cargo personalmente. Ya muerto el señor Murakami, la señora ve pasear a su fantasma en el jardín, una zona desterritorializada e imaginaria que divide a los vivos y los muertos, horizonte que Bellatin elige para acentuar el artificio en el que se construye su literatura.

En *El gran vidrio*, Bellatin hace alusión a la ciudad de México sin mencionarla. Además de hacer homenaje a Duchamp, el título hace referencia a una supuesta celebración de los habitantes de la ciudad de México: cuando los desalojan de sus casas, rompen cristales sobre los que posteriormente bailan. De esta fiesta se hace mención extratextualmente (se explica en la contraportada del libro, edición de Anagrama), mientras que en el texto sólo se dice que los personajes han sido desalojados. En una entrevista, Mario Bellatin habla de esta celebración:

La referencia tiene que ver con la forma de cómo fueron hechos los textos. Traídos desde la oscuridad más absoluta, representada en una serie de imágenes veladas, para lograr una exposición plena de sentidos que pienso se empequeñecerían al ser tratados de manera tradicional. El ejercicio fue un símil de cómo los habitantes diluidos en las ruinas de los edificios reaparecen con toda la fuerza de su realidad en la celebración del Gran Vidrio.<sup>555</sup>

Los desalojados, todos aquellos incapaces de pagar el alquiler, olvidados entre la multitud que deambula por una de las ciudades más grandes del mundo, esa

---

<sup>554</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>555</sup> Entrevista: Feria del libro de Madrid, Mario Bellatin, (9 de junio de 2007), “Cada libro mío tiene un yo fantasmagórico”, *El País*. Consultado el 1 de noviembre de 2011: [http://www.elpais.com/articulo/narrativa/libro/tiene/fantasmagorico/elpepuculbab/20070609elpbabnar\\_6/Tes](http://www.elpais.com/articulo/narrativa/libro/tiene/fantasmagorico/elpepuculbab/20070609elpbabnar_6/Tes)

megalópolis llena de contrastes y cosas a veces inexplicables. No se trata de una obra que se centre en la ciudad, apenas hay atisbos de ella, Bellatin la desterritorializa para darle una pincelada entre las sombras de aquellos ignorados; incluso el autor transformado en una marioneta nos confunde aludiendo a la artimañas propias de la ficción: “Creo que soy algo mentirosa. Repito que no es cierto que haya tenido una novia alemana y nunca, además, he pensando en la posibilidad de comprar un auto. Ni siquiera un Karmanghia, como el que posee el desagradable señor Dufó. Tampoco es cierto que todas las veces nos echaran de las casas por medio de órdenes judiciales.”<sup>556</sup>

Sin embargo, ante la inminencia de ser arrojado de su vivienda, al personaje permite que su padre la maneje como una marioneta, con tal de ofrecer un espectáculo a los responsables de los desalojos, y mientras recibe los aplausos de los espectadores anónimos, los implacables individuos ofuscados por la falta de retribución económica permanecen impávidos ante el espectáculo. Espectáculo que se ve amenazado por los estragos que realiza el tiempo en el cuerpo imaginario del narrador, el cual se desdobra en mujer, en el propio Bellatin o en un adolescente con gafas, desterritorializando no sólo el espacio, sino el tiempo, con frases como ésta: “Desde que cumplí los cuarenta años de edad, escribo libros”.

Los desalojados sufrirán las peores humillaciones y penurias con el deseo de conservar un espacio mínimo, aunque sea insalubre o desagradable, con tal de permanecer en la megalópolis que asumimos como la ciudad de México pero que podría tratarse de cualquier otra, sin nombres sin espacios concretos:

(...) Según me contó mi madre, la vergüenza mayor que exhibía mi cuerpo no era la desnudez —en esa época creo que mis pechos ya amenazaban con descolgárseme—, sino la piel plagada de picaduras. Para amainar la plaga de pulgas mi madre hacía una bola, formada por varios calcetines unidos, que colocaba debajo de las sábanas de la gran

---

<sup>556</sup> BELLATÍN, Mario, *El gran vidrio. Tres autobiografías*, Barcelona: Anagrama, 2007, p. 135.

cama, que salvo los abuelos, quienes contaban con un par de literas ubicadas a los lados, toda la familia compartía.<sup>557</sup>

Diversas familias se extienden más allá de la familia núcleo y comparten una misma habitación en el reducido perímetro de la casa de la que habrán de ser despojados. Sin embargo, lejos de ser un evento dramático, la situación planteada por el autor en un lenguaje irónico y descreído se convierte en un espectáculo que deriva en los aplausos recibidos por la actuación de la narradora-marioneta y deja de importar si la historia que se cuenta es verdad o mentira. Quizá por ello los anónimos son quienes más disfrutan de la patética exhibición que ofrece la narradora-marioneta, pues son ellos quienes se identifican con ese posible futuro.

Del juego irreverente de *El gran vidrio* de Duchamp, a los complejos habitaciones de la tumultuosa Ciudad de México hay, claro, una fractura epistemológica: los universos son necesariamente otros (el mundo del arte y el de la vida no son los mismos, aunque puedan iluminarse mutuamente). Sin embargo, el título de la novela de Bellatín es una gran ironía: *El gran vidrio* de los pobres de la ciudad que han sido despojados de sus viviendas, ritualizan su desposesión en un espectáculo que nada les brinda, sólo la confirmación de su desposesión misma, intentando una mayor visibilidad social, su inscripción en el entretejido urbano que los desplaza hacia fuera o los invisibiliza.<sup>558</sup>

El mundo del arte y el de la vida no son lo mismo, pero se hacen guiños constantes. Pese a no ser nombrada, la ciudad de México queda (des)dibujada en este texto de Bellatín:

(...) Recordé entonces que yo siempre he conducido mi propio auto. Hasta antes de que me lo robaran, a punta de pistola, en una de las zonas más céntricas de la ciudad. También me gustaba conducir mi propio auto cuando visitaba las zonas rurales de la costa del país, donde descubrí que los ejemplares más inteligentes de perros sin pelaje los poseían los pescadores.<sup>559</sup>

---

<sup>557</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>558</sup> Quintana, Isabel, "El gran vidrio", *Grumo*, núm.6, vol. 2, 2007. Cultura. Latinoamérica. Consultado el 2 de noviembre de 2011: [http://blogs.cultura.gov.br/culturaepensamento/files/2010/02/REVISTA\\_GRUMO62\\_20071.pdf#page=122](http://blogs.cultura.gov.br/culturaepensamento/files/2010/02/REVISTA_GRUMO62_20071.pdf#page=122)

<sup>559</sup> BELLATÍN, Mario, *El gran vidrio. Tres autobiografías*, op. cit., p. 101.

## B. El vacío.

*Todo está vacío. Se mantienen únicamente los viejos  
camellos. Son, como sabemos, animales viejos.  
Tristes. Aburridos quizá.*

MARIO BELLATIN

Una sociedad donde impera el apocalipsis de los sentidos universales y donde la homogeneización de la oferta cultural emerge paradójicamente de la diversidad que recoge la globalización y la cultura-mundo de lo efímero y lo inmediato, termina por desorientar a los individuos a la hora de realizar sus elecciones y muchos se precipitan en el vacío. Las antinomias reconfiguran las dicotomías que antes eran una guía para la vida de los seres humanos:

(...) La cultura posmoderna es descentrada y heteróclita, materialista y psi, porno y discreta, renovadora y retro, consumista y ecologista, sofisticada y espontánea, espectacular y creativa; el futuro no tendrá que escoger una de esas tendencias sino que, por el contrario, desarrollará las lógicas duales, la correspondencia flexible de las antinomias. La función de semejante estallido no ofrece duda: paralelamente a los otros dispositivos personalizados, la cultura posmoderna es un vector de ampliación del individualismo; al diversificar las posibilidades de elección, al anular los puntos de referencia, al destruir los sentidos únicos y los valores superiores de la modernidad, pone en marca una cultura personalizada o hecha a medida, que permite al átomo social emanciparse del balizaje disciplinario-revolucionario.<sup>560</sup>

Emerge entonces la necesidad de crearse un perfil único en medio de una cultura global que parece tener la homogeneización como objetivo. Aunque sea de forma imaginaria, como señala García Canclini, la multiculturalidad es uno de los factores que recoge la globalización a su paso por cada país, dotándola con características específicas que se mezclan y retroalimentan. Todo ello fomenta la construcción de imaginarios necesarios para que cada quien se explique a sí mismos ante los otros y narrativas para asimilar a esos *otros*, para describirlos, situarlos y entenderlos. En el caso de Bellatin, lejos de retratar efectos sociales o analizar el contexto, éste tiene una manera muy

---

<sup>560</sup> LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, op. cit., p. 11.



particular de mostrar el vacío a través de personajes que carecen de miembros, o por medio de historias descontextualizadas, similares al teatro, sin correlativos reales o que simulan una existencia falsa.

Algunos de los factores positivos que ha traído consigo la cultura-mundo son los avances científicos que permiten nuevos descubrimientos que favorecen al ser humano, que cuidan su salud y garantizan su longevidad. Lipovetsky señala que la individualización extrema, característica de los tiempos hipermodernos, ha repercutido en que los seres humanos estén obsesionados con el físico, la salud y la cirugía estética, provocando que las frustraciones vayan en aumento: “Cuanto más libre y dueño de sí es el individuo, más vulnerable, frágil e interiormente desarmado parece. De ello dan fe la multiplicación de los suicidios y los intentos de suicidios, la espiral de la ansiedad y la depresión, el aumento de las toxicomanías, del consumo de psicotrópicos y de las demandas psiquiátricas.”<sup>561</sup> Por un lado, la globalización ofrece muchas más posibilidades de elegir el tipo de vida que un ser humano quiere llevar y, por el otro, lo desorienta y lo lanza al vacío con consecuencias que pueden ser funestas. Así son los personajes de Mario Bellatin.

En su literatura, un tema recurrente es la diferencia física de algunos de sus personajes centrales, alrededor de los cuales se crea un mundo oscuro y enigmático que aumenta la tensión narrativa. La deformidad afecta a los personajes de una manera irónica, o los convierte en seres tenebrosos que poseen cualidades que de alguna manera equilibran esa diferencia que los margina de otros humanos.

La acumulación de historias aberrantes en las que los personajes sufren mutilaciones físicas o emocionales demuestran la limitación del ser humano, que ha buscado por siglos la felicidad duradera sin conseguirlo; ha ideado múltiples caminos y soluciones a través de la religión y la ciencia, el alcohol y los estupefacientes; pero todo ha sido en vano. El

---

<sup>561</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, op. cit., p. 61.

autor se refiere a la inutilidad de los esfuerzos haciendo uso frecuente de la ironía y del sarcasmo.<sup>562</sup>

Los seres que padecen defectos congénitos aparecen de manera constante: los límites físicos se reconfiguran para los individuos con deformaciones y condicionan su manera de enfrentarse al mundo. La falta de miembros dibuja la perversidad de los relatos y hace de los personajes entes siniestros. Algunos carecen de un brazo o una pierna, a otros les faltan las cuatro extremidades, o incluso la cabeza, difuminando la línea que divide la vida y la muerte. Donde no hay una extremidad hay vacío, y los personajes de Bellatin se asoman al abismo de la nada. También la enfermedad aparece constantemente, en personajes principales y secundarios, inmersos en una atmósfera donde impera el horror.

En cuanto a la deformidad, una de las novelas de Bellatin más destacadas es la del escritor imaginario Shiki Nagaoka, supuestamente nacido en una familia acomodada pero con un terrible defecto: una nariz descomunal que lo hace víctima de burlas. Por otro lado, es un escritor prodigioso que intenta escapar de los ataques del exterior por su impresionante nariz. El título del libro, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, alude al tono irónico del relato. Un narrador en primera persona cuenta la historia de este singular personaje, le explica al lector lo desproporcionado de su nariz y como muchos testigos del nacimiento especulan sobre la posibilidad de que se haya ‘contaminado’ por tener tanta fascinación por la ‘cultura extranjera’ (los extranjeros, considerados, invasores, se reconocen por tener la nariz grande): “Las parteras hablaron de castigo, porque desde tiempos arcaicos, el tamaño de la nariz era la característica física más relevante de los extranjeros que a través de los siglos llegaron a las costas del país.”<sup>563</sup>

---

<sup>562</sup> ZAMUDIO R., Luz Elena, “La perversión en la naturaleza muerta creada por Mario Bellatin” en PASTERNAK Nora (coord.), *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin de siglo*, op. cit., p. 138.

<sup>563</sup> BELLATIN, Mario, “Shiki Nagaoka: una nariz de ficción”, en *Obra reunida*, op. cit., p. 215.

Baricco describe a “los bárbaros” como toda la cultura que proviene de la industria cultural global y que se instala en todas las áreas del ser humano, confundiendo a los individuos de la sociedad de consumo sobre lo que tiene calidad artística o es puramente comercial, y muchos de los productos culturales existentes en la sociedad contemporánea, son una intuición, una mezcla entre algo que puede funcionar de forma comercial, sin renunciar a la calidad artística. Lipovetsky reflexiona sobre esta pérdida de límites entre la “alta cultura” y la “cultura comercial” por la cultura-mundo que ha nacido con la globalización, y por tanto, es ecléctica en su génesis y se nutre con lo que ofrece la industria cultural:

(...) Ésta [la cultura] ya no puede considerarse una superestructura de signos, perfume y ornato del mundo real: se ha convertido en mundo, en cultura-mundo, cultura del tecnocapitalismo planetario, de las industrias culturales, del consumismo total, de los medios y de las redes informáticas. Con la hipertrofia de productos, imágenes e información nace una hipercultura universal que, trascendiendo las fronteras y disolviendo las antiguas dicotomías (economía/imaginario, real/virtual, producción/representación, marca/arte, cultura comercial/alta cultura), reconfigura el mundo en que vivimos y la civilización que viene.<sup>564</sup>

En *Shiki Nagaoka*, Bellatin ironiza en torno a la figura del escritor, realzando en cambio la labor del traductor. Exacerbando su pasión por la fotografía, el personaje terminará por trabajar en una tienda de revelado de carretes. El autor alude a esa “alta cultura” destronada por un elemento cotidiano: de la creación artística a ser espía de las fotos que revelaba. Después de una vida dedicada a la escritura, pues a una muy corta de edad ya había escrito lo que a “otros les hubiera llevado toda una vida”, Nagaoka se interesa por las imágenes que expresan mejor su sentido del arte. Su interés radica en la traducción, a la que da más importancia que al texto mismo, pues escribe en otro idioma y se traduce; la imagen y las posibilidades narrativas de la fotografía; las

---

<sup>564</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, op. cit., p. 7.

relaciones entre la escritura y la deformidad, lo que podríamos suponer como “autobiográfico”.

Cuando cumplió quince años, Nagaoka Shiki comenzó a estudiar lenguas extranjeras. En un periodo asombrosamente corto logró dominarlas con una destreza admirable. Empezó a redactar entonces sus textos literarios en inglés o francés para luego pasarlos a su lengua materna. De ese modo consiguió que todo lo que saliera de su pluma pareciera una traducción.<sup>565</sup>

El escritor de ficción escribe un ensayo titulado *Tratado de la lengua vigilada*, donde sostiene que el valor literario radica en la traducción y no en el lenguaje. El autor satiriza sobre lo que se piensa tradicionalmente: la traducción pierde, para comprender un texto en todas sus dimensiones hay que leerlo en versión original. Nagaoka contrasta esta idea con la labor de escribir en una lengua occidental y trasladarla a ideogramas tradicionales, única vía para apreciar el sentido original de una obra. Al contrario de otros escritores de su época, quienes se dejaban deslumbrar por corrientes extranjeras, Nagaoka sale al exterior para enriquecer lo local. Se contraponen el mundo occidental con el oriental, o al menos así parece (suponemos que Nagaoka es oriental), de occidente viene la cultura global que resplandece de una manera inmediata. Lipovetsky señala: “El elevado consumo de productos *made in USA* no conduce automáticamente a una cultura universal y homogénea, porque son reinterpretados de modo distinto por los distintos pueblos del planeta.”<sup>566</sup>

Como a otros personajes de Bellatin, la deformidad no sólo los vuelve sórdidos a ellos mismos, sino a las historias que se tejen a través de ellos. Nagaoka decide recluirse en un convento de monjes, la familia rompe con él por esa decisión y lo deshereda, sólo con su hermana se mantiene en contacto y es ella quien hace cargo de sus gastos y de sus publicaciones. El narrador insinúa tener evidencias de los secretos que la familia

---

<sup>565</sup> BELLATIN, Mario, “Shiki Nagaoka: una nariz de ficción”, en *Obra reunida, op. cit.*, p. 216.

<sup>566</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada, op. cit.*, p. 141.

oculta con respecto a Shiki. Ellos insisten en que el rechazo hacia él viene de su idea de que ningún miembro de la familia debe ocupar un lugar en una institución eclesiástica. Pero se sabe que, cuando era joven, Shiki se enamoró de un sirviente que lo humilló públicamente al exhibir sus proposiciones, y ello propició el rechazo familiar. Según el autor, las páginas de estos sucesos han sido arrancadas de su biografía, dejando un vacío que se llena con especulaciones de las que no es posible corroborar su certeza, al igual que en otras obras de Bellatin, en las cuales los escenarios novelísticos se presentan siempre confusos, permitiendo distintas interpretaciones posibles de los lectores. La hermana de Nagaoka, por su parte, declara que la decisión de irse al monasterio se debió únicamente a la necesidad de encontrar un lugar lleno de paz donde encontrar espacio para la escritura. Sin embargo, el hombre del que había rumores que humilló al escritor aparece brutalmente asesinado.

La nariz, entretanto, parece adquirir vida propia y su descomunal desproporción le impide incluso realizar actividades cotidianas: le tienen que sostener la nariz para probar un bocado, por ejemplo:

Desde su llegada al monasterio Nagaoka Shiki fue motivo de burlas solapadas, de alusiones expresadas con disimulo. Al ser vista como símbolo de ideas extranjeras su nariz no sólo era un defecto motivo de mofa, sino un oprobio de naturaleza más profunda. El prior superior, Takematsu-Akai, reunió a los monjes antes de su llegada y les advirtió que la tolerancia a una nariz de tales características era prueba de templanza antes Dios. Por eso las primeras reacciones ante la presencia de Nagaoka Shiki estuvieron dominadas, visiblemente, por un carácter de contención.<sup>567</sup>

Esto convierte a Nagaoka en un eterno objeto de burlas que terminan por restarle seriedad a la figura del escritor y al arte de la fotografía que también practica. Nagaoka suspende su actividad artística, deja libros inconclusos y en sustitución de su entusiasmo por fotografiar pone una tienda de revelado donde se convierte en espía de las fotos de *los otros*, condenando al vacío a su propia obra, a la no-existencia. La

---

<sup>567</sup> BELLATIN, Mario, “Shiki Nagaoka: una nariz de ficción”, en *Obra reunida, op. cit.*, p. 220.

hermana escribe un libro-homenaje que titula: *Nagaoka Shiki: el escritor pegado a una nariz*, con claras alusiones a Cyrano de Bergerac, lo cual hubiera sido profundamente despreciado por su hermano debido a esa referencia occidental, a esa cultura extranjerizante, “bárbara”, que tanto desprecian quienes se aferran a lo local.

La exageración en algunas obras de Bellatin permite la interacción de elementos que por naturaleza son opuestos. Es el caso de *Perros héroes. Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois*, donde el subtítulo acaso sea una invitación a entrar en el universo del absurdo; primero, porque no encontramos escrito el futuro de América Latina como un tratado (salvo que en el futuro muchas ciudades de América Latina sean invadidas por criaderos de perros furiosos y agresivos); y, segundo, porque el planteamiento mismo de la historia es antitético: un parapléjico entrenador de perros.

Los personajes deformes encuentran su referente en la realidad, tal como sucede con muchas de las ficciones expuestas por el cine, por la literatura o por cualquier representación artística “basada en hechos reales”, sólo que en este caso parecería inimaginable encontrarse una historia como ésta. Cuenta el autor que, cuando murió el perro que llevaba haciéndole compañía durante muchos años, intentó buscar otra mascota y alguien le recomendó la raza Pastor Belga Malinois, difícil de encontrar en México, así que cuando encontró un criadero y llamó se encontró con la historia:

Minutos después escuché por primera vez la voz del hombre inmóvil, quien en sus primeras palabras trató de demostrarme que tanto él como esos perros eran poseedores de una inteligencia superior. Media hora más tarde estaba instalado en su casa, atento al espectáculo que desde su inmovilidad más absoluta tenía montado para los visitantes. Con la ayuda de su enfermero hacía pasar uno por uno a los ejemplares a su habitación para que el espectador viera cómo iban repitiendo una serie de conductas que él había anticipado. Antes de irme ocurrió un error de cálculo, él le achacó toda la culpa al enfermero, y uno de los animales me mordió destrozándome el pantalón de trabajo que llevaba en esa ocasión. No regresé a esa casa sino hasta un año y medio después. En ese tiempo escribí el libro casi sin pensar y cuando ya lo había entregado al editor se me ocurrió regresar para constatar qué había de cierto entre lo que había escrito y el universo que se desarrollaba en la casa del hombre inmóvil. Con mucho asombro advertí que en

ese texto se encontraba reflejada esa realidad hasta en sus mínimos aspectos. Volví con una cámara de fotos e hice algunas imágenes al azar. Cuando las vi me di cuenta de que la ficción que expresaban las imágenes era perfecta. Decidí por eso incluirlas en el libro y hacerlas pasar como instalaciones.<sup>568</sup>

De acuerdo con el relato de Bellatin, después la sórdida llamada le surge la idea de escribir la historia de este entrenador tetrapléjico custodiado en todo momento por su enfermero, con una extraña sexualidad y un terror creado a través de los perros salvajes, más parecidos a lobos que a animales domésticos, y que con una mera orden de su entrenador serían capaces de atacar a un individuo y provocarle heridas mortales.

Pese a opiniones contrarias, de falsos especialistas principalmente, el enfermero-entrenador trata de convencer a las visitas de que el Pastor Belga Malinois es el perro ideal para cualquier persona con peculiaridades en sus cuerpos. Pone como ejemplo, al hombre inmóvil, al que en voz alta y delante los presentes califica de bulto. Afirma que un perro normal hace tiempo se lo hubiera comido. Las visitas escuchan en silencio las palabras del enfermero-entrenador. Luego, algunos se atreven a sugerir que no se le llame bulto al hombre inmóvil.<sup>569</sup>

En esta idea de trascender al texto, Bellatin, trabajando con un crítico teatral, creó el espejismo de que esta obra literaria se había representado en el teatro. El crítico publicó los comentarios acerca de una obra inexistente; explicaba incluso el mecanismo que permitía colocar perros en pedestales en actitud amenazante frente a los espectadores inmóviles, con el fin de resaltar el anquilosamiento del personaje tetrapléjico. En el momento en que se llevó a cabo la presentación del libro, desde la convocatoria se aludió a la supuesta obra nunca representada pero que creaba en el público la idea de ‘no haber asistido’.

Cuando el libro apareció, la editorial anunció que se haría un acto de desagravio para todos aquellos que se habían perdido el estreno. Se anunció también que durante la presentación del libro se reconstruiría la obra. Busqué entonces una iglesia del siglo XVI desacralizada, que se ubica dentro del convento donde Sor Juana pasó su clausura, para hacer la presentación. Convoqué a los supuestos participantes de la obra – escenógrafo,

---

<sup>568</sup> NEYRA Magagna, Ezio, “Mario Bellatin: “Hay como una búsqueda constante de escribir sin escribir, de resaltar los vacíos, las omisiones, antes que las presencias””. *Proyecto Patrimonio*, 2006. Consultado en línea el 7 de noviembre de 2011: <http://www.letras.s5.com/mb240606.htm>

<sup>569</sup> BELLATIN MARIO, “Perros héroes” en *Obra reunida*, op. cit., p. 318.

productor, diseñador de iluminación— quienes reconstruirían oralmente para el público el supuesto montaje. Cuando terminaron de hablar yo tenía preparada una sorpresa. Durante todo el tiempo había mantenido oculto a un perro malinois entrenado para permanecer inmóvil. A una orden mía el perro saltó sobre el altar y allí se quedó, estático, mientras en *off* se desarrollaba el texto. Fueron veinte minutos de tensión, con el perro sobre el altar de esa iglesia mirando fijamente al público, y los asistentes, lógicamente, clavados en sus asientos frente a esa bestia en apariencia muy agresiva. La escena, de un grupo de personas frente a un altar presidido por un perro, creo que era más fuerte y efectiva que haber montado la verdadera obra teatral.<sup>570</sup>

La conexión de la literatura con la imagen hace las veces de efectos especiales si hacemos una comparación con el cine. Según Baricco, una de las consecuencias de la globalización es la desacralización de espacios y su reutilización. En este *performance*, el atrio de una iglesia albergaba a un perro feroz para mostrar los efectos del miedo y la no-obra de teatro surte un efecto en el inconsciente colectivo de igual manera que si se hubiera llevado a cabo: nombrar la existencia de algo hace las veces de realidad. Lipovetsky habla de la era del vacío a que conduce el hiperindividualismo; ante un mundo donde los significados han perdido resonancia, queda la representación, los significantes traducidos en efectos especiales:

(...) A la paulatina disolución de referencias, al vacío del hiperindividualismo, responde una radicalidad sin contenido de los comportamientos y representaciones, una subida a los extremos en los signos y hábitos de lo cotidiano, en todas partes el mismo proceso extremista está en marcha, el tiempo de las significaciones, de los contenidos pesados vacila, vivimos el de los *efectos especiales* y el de la *performance* pura, del aumento y amplificación del vacío.<sup>571</sup>

Los efectos sustituyen a la obra de teatro, tal como sucede en la era del vacío, donde la cultura comercial y el arte se funden; también lo vemos en el cine, acaso la industria más representativa de la cultura-mundo: macroproducciones invadidas por efectos especiales que prescinden de una buena historia. En este caso, Bellatin busca intencionalmente las reacciones del público. Ante la pregunta “¿cómo representar la

---

<sup>570</sup> NEYRA Magagna, Ezio, “Mario Bellatin: “Hay como una búsqueda constante de escribir sin escribir, de resaltar los vacíos, las omisiones, antes que las presencias””. *Proyecto Patrimonio*, 2006. Consultado en línea el 7 de noviembre de 2011: <http://www.letras.s5.com/mb240606.htm>

<sup>571</sup> LIPOVETSKY, Gilles, “Violencias salvajes, violencias modernas” en *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, op. cit., p. 206.



deformidad de una manera teatral, simbólica?”, la respuesta está en la inmovilidad del público que se siente amenazado por el perro hace las veces de personaje imposibilitado para el movimiento. Y sin ser partícipes, los espectadores forman parte de la *performance* durante la presentación del libro.

En cuanto al texto, escrito en breves fragmentos, la paradoja comienza con el hombre inmóvil; en teoría, sería difícil para él entrenar a unos perros agresivos, casi salvajes, y sin embargo entabla una extraña conexión con ellos que lo lleva a dominar la situación, al contrario de lo que ocurre con su familia. El protagonista vive con su madre y su hermana, quienes se dedican a clasificar bolsas de plástico vacías. Este trabajo raro y absurdo, carente de sentido, les ocupa gran parte del día, e incluso las mantiene absortas frente a lo que ocurre a su alrededor.

En la planta baja, la madre y la hermana se dedican a una extraña labor, que tiene que ver con la clasificación de bolsas de plástico vacías. Ninguna de las dos parece estar de acuerdo con el ingreso de gente extraña en la casa. Muestran actitudes de fastidio cada vez que alguien es invitado a la habitación del hombre inmóvil. Ya que se le ha asignado la tarea de guiar a las visitas, el enfermero-entrenador se enfrenta a una situación embarazosa cada vez que llega alguien de afuera. Hace ya mucho tiempo que el hombre inmóvil recibe únicamente personas relacionadas con la crianza de los Pastor Belga Malinois.<sup>572</sup>

Es el enfermero-entrenador en turno a quien corresponde estar al tanto de los movimientos exteriores de los personajes. También se establece con este personaje una extraña sexualidad entre él y el hombre inmóvil, la cual no queda definida claramente en el relato. Por otro lado, revela la nulidad de la comunicación intrafamiliar al mostrar el efecto narcisista de la sociedad contemporánea. Tal como dice Lipovetsky, el ser humano vive actualmente en una época de hiperindividualización que obstaculiza la relación con los otros. En la novela, esta idea se expresa en las fantasías que inventa el

---

<sup>572</sup> BELLATIN MARIO, “Perros héroes” en *Obra reunida, op. cit.*, p. 315.

parapléjico acerca del origen de su familia: prefiere imaginar a recrear el pasado y reconocer a su madre y a su hermana en una “realidad”:

El hombre inmóvil parece haber construido su propia historia familiar. Ha inventado una suerte de pasado para todos y cada uno de los miembros de su familia. Entre otras cosas, afirma que durante mucho tiempo todos estuvieron reclusos en diversas instituciones de caridad. Que se mantuvieron separados por cerca de veinte años. Para lograr estar juntos nuevamente, el hombre inmóvil asegura que la madre inició un largo recorrido cuando logró ser dada de alta del establecimiento donde la mantenían recluida. Fue de ese modo que la casa fue recuperando a sus habitantes.<sup>573</sup>

Los personajes se muestran herméticos uno con otro, magnificando el miedo ante el posible ataque de los perros. Son ellos, los personajes tácitamente amenazantes, los que funcionan como hilo conductor del relato. Son los perros, también, los únicos seres en quienes parece confiar plenamente el hombre inmóvil, pues ellos le dan poder ante los otros: como sabemos, una orden del parapléjico puede ser mortal para los demás personajes. En lo salvaje encuentra su fuerza pero también la compañía y el cuidado que le permiten sentirse seguro frente a la imposibilidad de ser autosuficiente:

Esa noche, cuando el hombre inmóvil se encuentre dormido, la madre y la hermana trabajarán el doble de lo acostumbrado. En jornadas como aquella los Pastor Belga Malinois suelen mantenerse tranquilos, siempre y cuando el hombre inmóvil no haya pedido la presencia de *Annubis* para que pase la noche a su lado. Los demás perros – percibiendo que *Annubis* es quien vela aquel sueño–, se mantendrán inquietos hasta la madrugada.<sup>574</sup>

El autor incluye fotografías del entrenador, su casa, su familia y los perros trasgrediendo los límites del texto. El subtítulo satiriza el contenido, pues no encontramos ningún *Tratado sobre literatura latinoamericana*, ni atisbos de una teoría. El ensayo no escrito y la obra no representada personifican el vacío de la época contemporánea, donde los individuos se centran en la forma y no en el fondo. En la

---

<sup>573</sup> *Ibid.*, p. 333.

<sup>574</sup> *Ibid.*, p. 353.

literatura de Bellatin este juego intencional permite hacer evidente que los efectos priman sobre los contenidos.

Con la deformidad asociamos la enfermedad, el suplicio, el malestar, la pena, el daño, la angustia y la aflicción de quien lo padece. *La escuela del dolor humano de Sechuán* lleva a sus extremos el dolor como material de creación: el dolor se produce y muestra con ello diversas facetas de los seres humanos. Dice Lipovetsky que en la era del vacío cuando el dolor se asocia a la venganza, al castigo puede ser parte de un orden al cual el individuo se ve subordinado: “Venganza primitiva y sistemas de crueldad son inseparables como medios de reproducción de un orden social inmutable.”<sup>575</sup> Desde el título de la obra, *La escuela...* nos remite a un orden, a unas reglas que como todo en el mundo de Bellatin se adentran en el mundo oscuro de los individuos rodeados de lo inverosímil, de lo absurdo.

El dolor acompaña a la enfermedad, pero también la vergüenza, el odio, lo recóndito del ser humano, el amor en todas sus variantes y rarezas que como piezas teatrales que se desmiembran en capítulos breves, con diversas voces que hablan desde la deformidad y ponen en evidencia lo monstruoso, el vacío que se esconde en las sociedades en esta especie de comunidad que venera el tormento. Su estructura teatral “disfraza” a los personajes como actores que representan la bestialidad encarnada en niños con arneses, hombres-pájaro (seres obesos), violadores asesinados mientras se convierten en nutrias, mujeres que ahogan niños en las plazas públicas o un equipo de voleibol cuya característica es que a los jugadores les fueron amputados los dedos por no votar a cierto partido.

---

<sup>575</sup> LIPOVETSKY, Gilles, “Violencias salvajes, violencias modernas” en *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, op. cit., p. 180.

El pasado imperial no está lejano del inconsciente colectivo –con sus hambrunas y guerras que diezmaron millones de vidas– así como tampoco los horrores de la república popular, que al acabar con todo atisbo de individualidad hizo del dolor de los ciudadanos una tragedia común. Tampoco se olvida la aparición de un equipo de voleibol en el que todos sus integrantes carecían de dedos en la mano derecha.<sup>576</sup>

El desfile de narradores en tiempo presente acentúa ese carácter teatral pero también de imagen, casi fotográfico, para atrapar en un instante una historia: una estampa que, en este caso, habrá de ser brutal. Como escribe Alan Pauls: “En *La escuela del dolor humano de Sechuán*, Bellatin transmite escenas clásicas del teatrillo étnico. Las transmite como si estuvieran ahí, sucediendo ante sus ojos, o como si tuvieran lugar una y otra vez en el tiempo y el espacio del ritual, donde no podrían dejar de suceder ni aunque quisieran.”<sup>577</sup> Las escenas evocan imágenes inmediatas sin tener como requisito que los pasajes estén ilustrados. La imagen también se introduce en el texto haciendo referencia a la fotografía: campesinos que gustan de retratarse con un arma, posando de acuerdo al tipo de arma que les sirve de atributo. La cámara capta instantes atroces en la que esos campesinos destazan violentamente al fotógrafo. Lejos de ser un suceso trágico para el narrador, ajeno a cualquier juicio, éste trivializa la violencia con un comentario sobre los álbumes familiares cuyas fotos están mutiladas por la misma arma:

Entre otras manifestaciones, aún más inverosímiles, los ciudadanos campesinos principalmente, empiezan a fotografiarse empuñando armas rudimentarias. Casi todas las presentaciones muestran a los personajes haciendo coincidir el momento exacto del disparo de la fotografía con la acción violenta que el arma empuñada es capaz de llevar a cabo. En algunas provincias se han suscitado una serie de situaciones trágicas al haber sido despedazado el fotógrafo en el preciso instante de obturar su disparador. Es común asimismo apreciar álbumes familiares con las fotos totalmente mutiladas por acción de un arma punzo cortante.<sup>578</sup>

---

<sup>576</sup> BELLATIN MARIO, “La escuela del dolor humano de Sechuán” en *Obra reunida, op. cit.*, p. 438.

<sup>577</sup> PAULS, Alan, “El problema Bellatin” en *El interpretador*, núm. 20, noviembre de 2005. Consultado en línea el 24 de octubre de 2011:  
<http://www.elinterpretador.net/20AlanPauls-ElProblemaBellatin.html>

<sup>578</sup> BELLATIN MARIO, “La escuela del dolor humano de Sechuán” en *Obra reunida, op. cit.*, p. 442.

La crueldad guía la narración, imitando una técnica teatral; el lector se encuentra entonces con esa violencia sin tener conocimiento de su procedencia, de las razones que dominan a los personajes para entregarse de tal manera al goce del dolor, de la aflicción. No hay distinción entre víctima y victimario. La violencia está ahí, expuesta sin explicaciones. Como dice Lipovetsky:

(...) La forma hard no expresa una pulsión, no compensa una carencia, como tampoco describe la naturaleza intrínseca de la violencia posmoderna; cuando ya no hay un código moral para transgredir, queda la huida hacia delante, la espiral extremista, el refinamiento del detalle por el detalle, el hiperrealismo de la violencia, sin otro objetivo que la estupefacción y las sensaciones instantáneas.<sup>579</sup>

Si en la imagen existe una sobreexposición a la violencia visual proveniente de los medios informativos, de internet, del cine y la televisión, en la literatura de Bellatin la narración mezcla pasajes imaginarios con elementos que pueden llegar al absurdo y que reflejan una violencia terrible. Cuando hay indiferencia por los actos de los otros, se aminora la capacidad de asombro y se exagera el lado salvaje de los seres humanos; así lo retrata la ficción de Bellatin en el siguiente pasaje:

Lástima que entonces las nubes sean lo único que llame mi atención. Ya no existen rieles de metal, ni ruedas de ferrocarril, ni siquiera el vagón detenido. Hay sólo luz y más luz. Ni un aplauso, ni espacio para poner en prácticas las técnicas que de pronto logran transformar la realidad, precipitarla hasta convertirla en una misma cosa. Eso hace que no importen demasiado los actos de los demás y carezca de interés, por ejemplo, que el grupo de hombres con plumas pegadas al cuerpo diga que soy la primera joven desnuda con vida que ven en su existencia. Carece asimismo de valor la ocasión en que no todos los niños a mi cargo murieron ahogados al mismo tiempo.<sup>580</sup>

El pasado se ha llevado el interés por el otro y el presente no se ha convertido en un escenario propio para que los personajes sean como hubieran esperado, la crueldad irrumpe con indiferencia y los hombres-pájaro sólo han visto cadáveres de mujeres

---

<sup>579</sup> LIPOVETSKY, Gilles, “Violencias salvajes, violencias modernas” en *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, op. cit., p. 205.

<sup>580</sup> BELLATIN MARIO, “La escuela del dolor humano de Sechuán” en *Obra reunida*, op. cit., p. 444.

desnudas, mientras la narradora ahoga niños en la plaza pública. Un mundo paralelo donde las explicaciones sobran y la narración se muestra como escenas de teatro o piezas únicas. No obstante, el autor suelta un hilo que podría conducir a una interpretación fuera del laberinto de ficción:

La persecución desatada contra los seguidores actuales de la *Escuela del dolor humano de Sechuán* es de tal intensidad que se escoge siempre la pena de fusilamiento sin juicio sumario. Hasta ahora no se habla abiertamente de la existencia de una práctica semejante. Muchas veces observadores internacionales cuestionan la cantidad tan alta de ejecutados que existe en la región. Las autoridades afirman que se trata de individuos que se dedican a la prostitución y al narcotráfico.<sup>581</sup>

Donde las gafas de las autoridades ven narcotráfico y prostitución, Bellatin coloca a los perseguidos de la *Escuela del dolor humano de Sechuán*, los cuales habrán de ser castigados por ejercer la violencia de manera tan terrible. El vacío llega a tal extremo que es imposible tener certeza alguna de lo que circula tan vorazmente en la era globalizada.

Como hemos analizado anteriormente, el siglo XXI ha logrado grandes avances tecnológicos que han contribuido a la cura de enfermedades, pero también a la manipulación genética o al descubrimiento de muchos errores cometidos en el pasado que causaban malformaciones. En Bellatin, esta contradicción se constata a través de la falta de miembros, el vacío emocional de quienes padecen esa deformidad y el vacío de la no existencia, de todo aquello que los personajes no son capaces de realizar.

En *Flores*, la deformación llega a extremos como los gemelos Khun, que nacieron sin brazos ni piernas (personajes que son retomados en *Lecciones para una liebre muerta*) y cuya custodia se pelean las mujeres que buscan ser madres en sus tiempos libres, son voluntarias y se confrontan por esos gemelos que pondrán a prueba

---

<sup>581</sup> *Ibid.*, p. 488.

todo instinto maternal. El personaje a quien se conoce como “la hermana del traductor” es quien más prestigio posee entre las mujeres que buscan ser madres adoptivas, y será quien cuide de los gemelos. El vacío que no ha sido llenado en el vientre maternal es el punto de inflexión para la lucha de las madres por hacerse cargo de los niños que llegan al orfanato, mientras la ausencia de extremidades en los gemelos pone a prueba el instinto maternal en un nivel extremo:

La mayoría de los personajes de la novela tienen alguna mutilación física: el escritor personaje, que varios críticos han confundido con el narrador, nació con una sola pierna, pero acepta con naturalidad la prótesis de la otra (de la que tiene dos modelos, uno rústico y otro adornado con pedrería), que se quita y se pone con inhibiciones. Los gemelos Khun, que alteran la rutina de un orfanato estatal, carecen de las extremidades superiores e inferiores. Una amiga de Eva y un organillero que acude al consultorio de Zumfelde quedaron sin una pierna después de haber sufrido accidentes de tránsito. Se alude también a mutantes genéticos, cuya apariencia se confunde con los afectados por la sustancia que sus madres ingirieron durante el embarazo.<sup>582</sup>

Los mutantes no tienen necesidad de existir en un terreno fantástico. Muchos de ellos están en el mundo por el abuso de los medicamentos que sus madres ingirieron durante el embarazo. Ellos tendrían que ser recompensados de alguna manera, pero no por el laboratorio fabricante del medicamento que causó estragos, sino por el gobierno que debería ayudar a las víctimas: así lo piensa el científico Zumfelde, quien tiene que recibir en su consulta no sólo a los afectados por el fármaco, sino a otros mutantes en busca de remuneración:

Aparte de los afectados por el fármaco, el científico Zumfelde debe enfrentar, con bastante frecuencia, a seres mutantes que también exigen algún tipo de retribución económica. Esas personas visitan la consulta incluso en número mayor que los deformados por el medicamento. Treinta años después del veredicto, las únicas víctimas con derechos que quedan en el mundo son tal vez aquellas que estuvieron encerradas detrás del muro de Berlín. El científico Olaf Zumfelde piensa que la bonificación para los mutantes no debe provenir de los laboratorios Grünewald, que fueron los principales

---

<sup>582</sup> ZAMUDIO R., Luz Elena, “La perversión en la *naturaleza muerta* creada por Mario Bellatin” en PASTERMAC Nora (coord.), *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin de siglo*, op. cit., p. 137.

fabricantes del producto. Piensa que quizá el gobierno pueda buscar alguna forma de ampararlos. En todo caso, no está en sus manos hacer nada por ellos.<sup>583</sup>

Frente a la búsqueda de la supervivencia, en un mundo donde la economía es el nuevo dios, los mutantes parecen encontrar en la estafa y el engaño un método de sobrevivencia en la condición de marginal. En el texto se contrasta el vacío propio de los personajes que carecen de miembros con la belleza de las flores que subtitulan cada capítulo y que aparecen de una manera indirecta en cuanto a la historia planteada en cada texto:

(...) Con graves problemas económicos y una endeble estabilidad mental, decidió que ese hijo estaba llamado a ser un desgraciado pasara lo que pasase. Antes de arrojarlo al tren en marcha, dudó si lo mejor no sería devolverlo a su país de origen. Sólo pensar en los trámites que esto supondría, hizo que no considerara dos veces esa posibilidad y esperase, a cuatro pasos de su hijo, el paso del tren expreso. Quizá en ese momento fue posible apreciar al fondo del paisaje, a lo lejos y envuelto en la bruma, un campo sembrado de crisantemos. De cualquier forma, la presencia intempestiva del tren obstaculizó toda visión.<sup>584</sup>

Los crisantemos ornamentan un paisaje que habrá de ser escenario muerte: una madre que arroja a su hijo a las vías del tren. Convencida de que está condenado al fracaso, prefiere que muera. El autor, con su estilo irónico, evoca las dificultades de ser un inmigrante: la madre dispuesta a soportar la muerte del hijo reflexiona por un instante si no sería mejor regresarlo a su país de origen; sin embargo, el sólo hecho de pensar en lo duro de la burocracia la decanta por la muerte.

Tal como vimos con García Canclini o Saskia Sassen, la inmigración es un fenómeno global que ha contribuido a que diversas culturas se encuentren, se modifiquen, se etiqueten. Aunque esto ha sucedido desde tiempos inmemoriales, el cambio radica en que la tecnología ha desdibujado las fronteras; no obstante, los países insisten en reforzarlas haciendo que el concepto se distancie de la realidad. Los controles fronterizos siguen representando murallas cuando ideológicamente han sido

---

<sup>583</sup> BELLATIN MARIO, "Flores" en *Obra reunida, op. cit.*, p. 380.

<sup>584</sup> *Ibid.*, p. 392.



derribadas. El autor se burla al extremo de que su personaje prefiere arrojar al hijo a las vías del tren.

En esta predilección del autor por acercarse a sistemas que respondan a sus propias reglas, la religión aparece en varios de sus textos, como ya hemos analizado. En el caso de *Flores*, la enfermera intenta establecer una explicación científica para pasajes de la Biblia, imaginando lo que hubiera sucedido Cristo hubiese tenido un ataque de asma mientras lo crucificaban:

Sus dudas casi siempre tenían como base ciertos pasajes de la Biblia, que trató de interpretar desde una supuesta perspectiva médica. Durante la primera entrevista, que antes de obtener el empleo sostuvo con el profesor Zumfelde, habló de lo que habría sucedido si en el momento de la crucifixión de Cristo, a la Virgen María o a alguno de los discípulos se les hubiese desatado, por ejemplo, un agudo ataque de asma producto de la tensión a la que habían estado sometidos durante aquellos días. Lo más probable es que hubieran muerto después de terribles ahogos. La Biblia, dentro del marco de la gran injusticia que la humanidad estaba cometiendo como colocaba aquel pasaje, habían interpretado aquel suceso como la manifestación despiadada de las fuerzas del mal.<sup>585</sup>

Lipovetsky señala que en la época de la globalización las grandes verdades han perdido su fuerza de atracción sobre los fieles, la fe ha quedado soterrada bajo las leyes del consumo. En la literatura de Bellatin, la desacralización está en el vacío del discurso; no se trata de reflexionar sobre lo que aporta la religión al individuo sino de utilizar preceptos religiosos para la imaginación, la ironía, la construcción de otro discurso que el literario, presentado como una pieza artística que se consume, se lee pero no se espera que produzca un estado salvífico para el alma: “Del arte no se espera ya ninguna elevación del alma, sino una recreación inmediata y fácil, estímulos hedonistas renovados sin cesar”<sup>586</sup>. Es posible valerse de distintas disertaciones sin que tenga otro fin que el estético.

---

<sup>585</sup> *Ibid.*, p. 394.

<sup>586</sup> LIPOVETSKY, Gilles, JUVIN, Hervé, *El Occidente globalizado. Un debate sobre la cultura planetaria*, op. cit., p. 71.

La falta de miembros, un tema recurrente en la literatura de Bellatin, aparece en esta novela en la figura de un escritor a quien le falta una pierna y utiliza distintas prótesis decoradas para sustituir el vacío. También están esos bebés siniestros que son los gemelos Kuhn, quienes carecen de las cuatro extremidades. Esos gemelos se presentan ante un público extasiado que se dedica morbosamente a observarlos. El escritor observa que se han presentado unos falsos gemelos Kuhn que no se parecen a los verdaderos, un absurdo pues resulta extraño pensar que existan otros gemelos sin las cuatro extremidades; la cuestión es que los espectadores parecen no percatarse de ello y se rinden al mismo éxtasis, como si se tratara de los gemelos verdaderos:

(...) El escritor comenzó a extrañar su pierna. Salió de su ensimismamiento cuando observó que unas enfermeras cruzaron velozmente el escenario empujando una silla de ruedas ocupada por dos niños. Al ver a las criaturas, el público empezó a gritar. Esos niños parecían ser los gemelos Kuhn. El público vociferaba. Era extraño que se presentase una reacción de esa naturaleza pues, por motivos que el escritor jamás podrá entender del todo, la apariencia de esas criaturas no guardaba relación con las de los gemelos Kuhn tal como eran en la vida real. Se trataba de una suerte de falsos gemelos Kuhn que, sin embargo, causaban un efecto entre el público aún más estrepitoso que los verdaderos.<sup>587</sup>

Los espectadores quieren efectos, formas, y no se detienen a hacer un análisis de lo que observan. El arte ha dejado de ser contemplado para ser consumido y la era del vacío necesita de efectos especiales que causen un goce inmediato, efímero, fugaz que pueda ser inmediatamente remplazado por el siguiente de la fila. Sin embargo, la literatura de imaginación es capaz de crear espejos que les permitan a los individuos reconocer la banalización de la cultura. En *Flores*, lo terrible intenta pasar desapercibido, pero la brevedad acentúa su carácter execrable y la indiferencia del tono del narrador crea un efecto en el lector de extrañeza y horror. Un padre que intenta matar a un hijo es descubierto y encarcelado, pero la sustancia que le inyecta es suficiente para obligarlo a alimentarse por medio de una sonda por el resto de su vida:

---

<sup>587</sup> BELLATIN MARIO, "Flores" en *Obra reunida*, op. cit., p. 424.

Al día siguiente era el aniversario del salón de belleza. Iban a ofrecer, como todos los años, los servicios a mitad de precio, lo que iba a propiciar un número desusado de clientes. El acto de Brian hubiera pasado quizá inadvertido de no ser porque, en el preciso instante en que inyectaba a su hijo, una enfermera apareció en la sala. Brian trató de inventar una excusa. Sin embargo, la presencia de la jeringa fue evidente. Hubo una especie de forcejeo entre ambos. La enfermera gritó. Brian trató de huir pero el resto del personal se lo impidió. Actualmente, el niño se alimenta con una sonda insertada en su estómago y ha perdido buena parte del oído. Marjorie ha vuelto a casarse. Brian sabe que, tarde o temprano, será asesinado en el penal.<sup>588</sup>

Se puede leer esta novela por fragmentos, seguir las historias o quedarse con una parte. La hiperindividualización de la que habla Lipovetsky queda definida en esta novela donde se expresa la imposibilidad de que la ciencia resuelva todas las dudas, de que haya una sexualidad única para todos, de que existan fórmulas para las relaciones humanas. Cada ser humano debe acometer su búsqueda individual para escapar a la oferta cultural global:

Las preguntas sobre lo que sucede con los mecanismos de información de la ciencia cuando ésta se equivoca, tal vez nunca sean contestadas. Quizá algún filósofo esté preparando una respuesta, esperemos, a la altura de las circunstancias. Habrá que aguardar, no se sabe cuánto tiempo, para escucharla. Mientras tanto, las relaciones entre padres e hijos, entre lo anormal y lo normal está en la naturaleza, la búsqueda de sexualidades y religiones capaces de adaptarse a las necesidades de cada uno de los individuos, seguirán su rumbo, como si de una complicada estructura sumeria se tratase. Es posible que frente a esto, el lenguaje de las flores sea más expresivo de lo que parece. Confíemos en ello...<sup>589</sup>

Según Bellatin, la lectura fragmentaria de *Flores* deriva de una antigua técnica sumeria que podría tratarse del antecedente de la naturaleza muerta, basada en la suma de varios objetos específicos que forman un conjunto, aunque pueda apreciarse cada pieza por separado.

Otro libro de Bellatin, *La clase muerta* (Alfaguara, 2011), contiene dos relatos; en el primero, titulado “Biografía ilustrada de Mishima”, se demuestra el vacío como hilo conductor de la historia. Bellatin retoma la vida del célebre escritor japonés (fechas de

---

<sup>588</sup> *Ibid.*, p. 427.

<sup>589</sup> *Ibid.*, p. 433.

nacimiento y muerte) a quien, tras practicarse el *seppuku* o suicidio ritual nipón, uno de sus discípulos le cortó la cabeza. El Mishima de Bellatin es un escritor cuya obra está inconclusa, pero sobre todo que no tiene cabeza, le fue arrancada por una espada de un personaje que también aparece en el relato: “(...) Aparte de realizar el viaje, Mishima parecía querer justificar su falta de cabeza –la que en realidad le había sido cercenada con una espada– diciendo, generalmente a la prensa de provincia, que no contaba con ella porque a su madre le fue recetada talidomida durante el embarazo.”<sup>590</sup>

Bellatin retoma el tema de la talidomida, ese medicamento que muchas madres ingirieron en la década de los sesenta y que causaba malformaciones en los niños, sólo que en este caso su Mishima hubiese preferido ser una de sus víctimas en vez de que su discípulo lo despojara de la cabeza con una espada. Incluso intenta irónicamente que lo indemnicen como a todos los individuos afectados por el medicamento sin obtener éxito:

(...) Por eso informé, a ciertos periodistas de provincia principalmente, que había nacido de esa manera. Sin cabeza. Aquello, según su versión, tuvo que ver con que su madre había tomado cierto fármaco durante el embarazo. Contó también que después de enviar una serie de cartas a los grupos de apoyo para talidomídicos, que se habían creado en los tiempos del juicio en contra del laboratorio que había comercializado la medicina, consiguió que le mandaran un boleto de avión.<sup>591</sup>

El vacío que deja la ausencia de cabeza va más allá de la deformidad: es imposible vivir sin cabeza. Este texto lleva al extremo la ausencia de algún miembro del cuerpo y desafía los límites entre la vida y la muerte. En el relato, otros personajes que han estado muertos vuelven y no parece ser un problema la convivencia entre vivos y muertos. Lo que el texto contrasta no es este hecho imposible, sino la belleza con la fealdad: a Mishima su tías muertas también lo critican por no tener cabeza, mientras que ellas han resguardado casi íntegra su belleza física:

---

<sup>590</sup> BELLATIN, Mario, *La clase muerta*, México: Alfaguara, 2011, p. 22.

<sup>591</sup> *Ibid.*, p. 35.

La felicidad plena, la que Mishima creyó experimentar cuando recordaba al perico de su primo escapando de la jaula, se le manifestaba también cuando era consciente de que los objetos perdían a veces conexión con lo real. Esa misma sensación debían haber experimentado las hermanas de su madre, muertas de manera trágica, cuando vinieron del más allá y lo vieron como a un ser deforme. Pese a su estado actual, las tías habían conservado casi intacta su belleza. Cuando estuvieron frente a Mishima hicieron alusión a su cuello. Afirmaron que se había encogido y ensanchado al mismo tiempo.<sup>592</sup>

El Mishima de Bellatin es un escritor y filósofo que, al estar en otra dimensión, reflexiona sobre la pérdida del vínculo entre los objetos y la realidad, tal como sucede con el texto: lo que ahí acontece deja de acoplarse con una posible realidad hacia el terreno del absurdo. El vacío se experimenta con una consciencia que también es absurda al no existir una cabeza que perciba las ideas:

Se vio lamentando nuevamente su falta de cabeza. Aseguró que de haberla tenido sobre los hombros no habría caído en la tentación de tomar el *sildenafil citrate*, ni habría entregado al grupo de extraños su cartera y las llaves del Mitsubishi. Sabía, además, que la ausencia de cabeza le impedía realizar cosas a las que había estado acostumbrado. Acciones cotidianas especialmente, que muchas veces nada tenían que ver con el orden práctico. Lo peor, pensaba, era tener que cargar todo el tiempo con el vacío. Con la falta.<sup>593</sup>

La inexistencia pesa por la falta de contacto con la realidad expuesta en el texto, e incluso es posible que Mishima sea el propio Mario Bellatin, o que no haya existido nunca. El autor sugiere que podría tratarse de él mismo a través de los títulos de sus publicaciones. Se crea así un ambiente futurista, pues los espectadores que escuchan a Mishima lo miran a través de una pantalla.

El segundo relato de *La clase muerta* se titula “Los fantasmas del masajista”. El centro de alivio de dolor al que acude el narrador homodiegético para aliviar el malestar de espalda que le causa la falta del antebrazo derecho es el escenario de este relato. El vacío le causa dolor a una paciente que sufre por la ausencia de una pierna, y el masajista intenta frotar “la nada” para aliviar la aflicción, mientras que el narrador

---

<sup>592</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>593</sup> *Ibid.*, p. 42.

prefiere mantener en secreto su nombre porque al conservar el anonimato adquiere seguridad para afrontar el dolor que le causa la falta de brazo:

(...) Tal vez había sido una estratagema de mi parte para preservar el anonimato en ese lugar: si yo no preguntaba por los nombres de los demás quizá nunca nadie se atrevería a interesarse por el mío. Yo, de alguna manera, deseo pasar por alto casi todo el tiempo los malestares físicos que me suele causar mi falta de antebrazo. Trato de hacer ver, a mí mismo y a los demás, como que no existe tal anomalía.<sup>594</sup>

El narrador quisiera ocultarse a sí mismo, y con ello ocultar su dolor, de la misma manera que las prótesis intentan asemejarse al físico de un brazo. Sin embargo, el narrador menciona que en algún momento de su vida tomaba medicamentos para deformar su propio cuerpo:

Me interesaba de sobremanera el asunto, pues yo en ese tiempo estaba tomando unas medicinas cuyo efecto colateral era la progresiva deformación del cuerpo. El proceso se producía a través de la desorganización de las grasas corporales, lo que daba como resultado que algunas partes se mostraran abultadas y otras totalmente magras. No a la manera de las personas normales, sino que precisamente donde debía haber grasa dejaba de producirse para trasladarse a una zona donde habitualmente ésta no existe.<sup>595</sup>

El autor hace alarde de su capacidad para la precisión y los detalles. Sin embargo, la historia que se pone al descubierto es la de la madre del masajista, la cual ha muerto recientemente. Ésta era declamadora, un oficio más bien en desuso, y tenía muchas amigas de la asociación de declamadoras que a su muerte insistieron en enterrarla porque estaban seguras que su destino era volver a habitar el mundo: “De la misma manera como la madre había tratado de otorgarle una especie de permanencia al arte de la declamación, ellas se esforzarían por darle al cuerpo de su madre una suerte de esperanza. Consideraban que se trataba de una mujer destinada a la resurrección. Deseaban por eso que tuviera una tumba bajo tierra.”<sup>596</sup>

---

<sup>594</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>595</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>596</sup> *Ibid.*, p. 107.

La aportación de la madre al arte de la declamación consistía en recitar letras de canciones de artistas conocidos a un público abierto. Contrario a lo que la poesía es al individuo, la madre quería fusionar la declamación con letras difundidas a través de la música. Ello le permitió alcanzar cierta popularidad, e incluso llegó a tener su propio programa de radio:

La madre esperaba, a veces con impaciencia, el regreso de João para contarle los capítulos que había visto. Le decía que las historias que se entrecruzaban en la serie le recordaban las narraciones que difundió durante sus años de esplendor como declamadora, cuando era conductora de su propio programa de radio. Recordaba la esencia de las letras de las canciones de Roberto Carlos, Odair José, Waldick Soriano, incluso el sentimiento que expresaban Reginaldo Rossi, Sydney Magal y hasta los temas que cantaba Gretchen, quien nunca le terminó de gustar del todo.<sup>597</sup>

La ironía presente en el texto pone en evidencia a una madre consumidora de los productos que ofrece la cultura-mundo, las telenovelas que la hacen recordar y suplen sus momentos vacíos, la inspiran y por eso decide declamar letras de canciones. Al final parece que la madre ha reencarnado en un loro, tal como creían las mujeres del club de las declamadoras.

---

<sup>597</sup> *Ibid.*, p. 110.

### C. Hipertextualidad.

*Será quizá una biografía llena de historias inverosímiles  
donde confluirán verdad y mentira,  
realidad e irrealidad, absurdo y solemnidad,  
donde estarán confundidos los tiempos  
en ritmos cíclicos y eternos.*

MARIO BELLATIN

El hipertexto es la modalidad de lectura del usuario 2.0: el acto de leer deja de ser lineal para dar saltos a través de *links* que conducen a otros textos que a su vez contienen metadatos, materiales audiovisuales o enlaces que complementan el texto. Los textos de Bellatin pueden ser leídos de manera lineal, pero también presentan un desafío a los límites del texto al relacionarse con el arte visual, con otros textos o, en un ejercicio metaficcional, con una doble intención para el lector: por un lado, se le ofrece esa necesidad contemporánea de leer (ver) ficción “basada en hechos reales”, y, por otro, se acentúa el sarcasmo perteneciente exclusivamente al universo de ficción debido a las situaciones inverosímiles planteadas en sus textos.

La hipertextualidad se potencia con la navegación en Internet y, en la actualidad, con todas las plataformas que permiten que los individuos estén conectados. De este modo, la lectura deja de ser un acto en “dos dimensiones”, el lector no está solo con las letras sino que salta de un lado a otro. En el navegador mantiene abiertas varias ventanas y puede combinar texto, imagen, entretenimiento, trabajo e investigación en un acto que casi resulta simultáneo. Aunque Bellatin no ha escrito libros electrónicos de manera expresa, sus posibilidades hipertextuales se encuentran insinuadas en sus libros impresos. Sus novelas apuestan por la brevedad de las palabras sin renunciar a la profundidad de los conceptos y a la construcción de personajes sórdidos y escenas que causan horror en el lector. Se insertan en su contexto contemporáneo de manera “natural”, porque entran en un juego en el que lo escrito se conecta con lo real sin renunciar al elemento extraño. Las instrucciones de uso se encuentran en el libro, pero



también fuera de él. El autor puede convertirse en personaje de sus libros, incluir a otros escritores y citar sus obras para validar a un escritor imaginario, nombrar personajes de otros de sus libros, incluso pasajes completos entre una publicación y otra, hacer verdaderos montajes con fotografías, o, como en el congreso de dobles de escritores que organizó en Francia, reunir a actores que debían convertirse en los escritores mexicanos Margo Glantz, Sergio Pitol, José Agustín, y Salvador Elizondo. Los actores debían aprenderse párrafos de temas escritos por ellos y decirlos en el congreso, si al espectador le importan las ideas entonces no debería reparar en que no estuvieran los escritores reales sino sus dobles:

La idea era que cuatro autores reconocidos escribieran sobre los diez temas que les preocuparan. Después los autores enseñaban a los dobles para que aprendieran los textos de memoria, para que los recitaran en el Congreso, los textos no eran escritos sino dichos. Durante esas sesiones semanales los autores les decían a los dobles lo que ellos querían expresar a través de esos textos.<sup>598</sup>

Bellatin cree que lo textual no es la frontera de lo literario y por eso encaja de forma espontánea en la revolución tecnológica que ha acelerado la globalización. Se inicia con preceptos posmodernos y los traspasa para instalarse en la hipermodernidad de la que habla Lipovetsky, la cultura-mundo que rechaza las divisiones entre ‘alta’ cultura y cultura ‘comercial’. Dice Álvaro Enrigue acerca de Mario Bellatin: “(...) El empuje de los libros animados para iPad en nombre del soporte clásico de la lectura empalma a la perfección con la voluntad expresa de Bellatin por expandir el límite de la lectura hacia fuera del lenguaje escrito. Es como si la cultura de la ilustración –y su baluarte fundamental: el libro y sus ficciones– estuviera, ahora sí, al borde de la extinción.”<sup>599</sup> El texto no está solo, se complementa con informaciones provenientes de

---

<sup>598</sup> AZARETTO, Julia, (14 de junio de 2009) “Entrevista a Mario Bellatin. Es que eso es la escritura : El copista, el que escribe, el que escribe y no importa qué.” *La clé des langues*. Consultado en línea el 3 de noviembre de 2011: [http://cle.ens-lyon.fr/74180799/0/fiche\\_pagelibre/](http://cle.ens-lyon.fr/74180799/0/fiche_pagelibre/)

<sup>599</sup> ENRIGUE, Álvaro, (2 de abril de 2011), En torno a Bellatin, *El Universal*. Consultado en línea el 3 de noviembre de 2011:

lo visual, y de procedimientos con los que ya antes ha trabajado el arte contemporáneo y que Bellatin traslada a la literatura.

Analizaremos tres formas distintas de hipertextualidad en la obra de Bellatin. En primera instancia, la construcción de su propio yo, a partir de textos en los cuales aparece su nombre, como en las tres autobiografías firmadas por él (hecho que contradice la idea de que un individuo normalmente sólo tiene una autobiografía). En segunda instancia, consideraremos el elemento de metaficción por el que se permite citar a muchos escritores reales pero inmersos en su juego de ficción. Y en tercer lugar, la relación que tienen sus textos con la imagen desde la literatura (Bellatin es primordialmente un escritor) y no al contrario: es decir, que la imagen no predomina sobre lo escrito, sino que se relaciona con el texto desde la escritura trasgrediendo los límites del texto pero no sustituyéndolo.

#### 1) La construcción del yo.

En su premisa de traspasar los límites de la literatura, Bellatin se ha construido una imagen dentro de sus textos y fuera de ellos. Es un autor inconfundible, tanto por su aspecto físico como por las ideas que propaga alrededor de su literatura, y por supuesto, por las obras mismas. Hay un *yo* autoral diversificado en cada uno de sus libros. Bellatin se halla en los narradores homodiegéticos de sus obras, en la figura de mario bellatin (así con minúsculas), en las citas que se hacen a sus libros, en el escritor que tiene una prótesis en la mano o en la pierna, en aquel que no puede dejar de escribir pero que no es consciente de lo que escribe, en el autor que construye sus textos citando otros que ha escrito, o que escribe páginas y páginas de una narración que no es secuencial y que un día decide que así lo será. ¿Cuál de esas descripciones coincide con

el auténtico Mario Bellatin? ¿El que tiene tres autobiografías? ¿Un ser capaz de transformarse en escritor, en adolescente con gafas o en una mujer que hace las veces de marioneta? ¿El escritor que escribe y que no se siente dueño de sus textos?

Ante la imposibilidad de extraer una conclusión única, lo cierto es que Bellatin se ha creado distintas imágenes de sí mismo; se autodefine como “un escritor raro” y lleva a cabo distintas estrategias para respaldar esta premisa. Él mismo bifurca su yo en tres autobiografías en el libro *El gran vidrio* (Anagrama, 2007). Tres, porque como él mismo dice, parte de la idea de experimentar hasta qué punto el autor puede desaparecer: “Después, creyendo en esta idea de la desaparición del autor, escribí *El gran vidrio* en donde hice tres autobiografías, hay algo absurdo: ¿Cómo va a haber tres autobiografías? Hay una autobiografía ¿no?”<sup>600</sup>

Son tres historias en las cuales, más que describir a un personaje, se desdibuja por completo el yo autoral abriendo paso a elementos que aparecen en sus demás libros: infamia alrededor de un miembro corporal exagerado; relación con otros sistemas que tienen lenguaje propio como la religión; metamorfosis posible en el mundo de ficción. El título alude a la obra de Marcel Duchamp, pero también a una celebración que se lleva a cabo en la ciudad de México: el “gran vidrio” es el nombre de la fiesta de unos “desalojados”, de los que se quedan sin techo y bailan sobre los escombros, fiesta que no es mencionada en el libro pero que guarda relación con que los personajes son despojados de sus viviendas y eso marca una particular visión de la ciudad de México y de los que habitan en ella de una forma poco convencional.

La primera parte, titulada “Mi piel luminosa”, lleva al extremo la fragmentación. Enumera todas las frases del libro y en ellas se retrata una historia que desentraña la

---

<sup>600</sup> AZARETTO, Julia, (14 de junio de 2009) “Entrevista a Mario Bellatin. Es que eso es la escritura : El copista, el que escribe, el que escribe y no importa qué.” *La clé des langues*. Consultado en línea el 3 de noviembre de 2011: [http://cle.ens-lyon.fr/74180799/0/fiche\\_pagelibre/](http://cle.ens-lyon.fr/74180799/0/fiche_pagelibre/)

perversidad de una madre y la extraña relación que tiene con su hijo. Bellatin demuestra que la brevedad no es señal de falta de contenido de la que tanto se habla en el mundo contemporáneo. Su escritura se asemeja a los 140 caracteres que debe llevar un *twitt*, aunque se trate de un libro pensado para ser impreso. Y en cada una de las frases enumeradas se expresan cosas terribles: “54. Sé además que el oficio de madre que se dedica a mostrar los genitales de sus hijos no es tampoco de su invención.”<sup>601</sup>

La madre le cuenta al hijo, y a otras mujeres, como la hermana de su abuela se convirtió en una poderosa mujer por ejercer el perverso oficio de enseñar los genitales de sus hijos; la madre le asegura desconocer qué sucede con los niños que son presa del exhibicionismo: “63. «De las mujeres mostradoras de genitales se recuerdan muchos detalles, pero de sus hijos exhibidos se ignora todo.»/64. Luego supe que los mataban sin piedad.”<sup>602</sup> El narrador está ingresado en una “escuela especial” alrededor de la cual se generan una serie de interrogantes sobre su procedencia que quedan inconclusos: “77. «¿Por qué me encuentro matriculado en una Escuela Especial?», es una pregunta que nunca dejo de hacerme.”<sup>603</sup> Su tono infantil, de cierta ingenuidad ante los hechos, intensifica la atrocidad del personaje de la madre y hace dudar al lector sobre la edad exacta, es un niño cuando se exhiben sus genitales pero el tiempo transcurre en esta breve narración y el narrador, mentalmente parece ser el mismo: “138. Por eso no entiendo; si soy alguien impedido para salir a la calle, cómo tengo el tiempo, o, mejor dicho, el permiso necesario para pasar jornadas enteras en unos baños donde mi madre se dedica sin descanso a mostrarme a las demás mujeres de la región.”<sup>604</sup> Un narrador que construye su autobiografía seleccionando memorias sórdidas, fragmentadas clausurando al lector cualquier posible vivencia que contextualice a los personajes:

---

<sup>601</sup> BELLATÍN, Mario, *El gran vidrio. Tres autobiografías*, op. cit., p. 15.

<sup>602</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>603</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>604</sup> *Ibid.*, p. 31.

“222. No quiero hablar de los años en que mi padre, mi madre, mis hermanos y yo formábamos parte de una verdadera familia.”<sup>605</sup> Incluso el narrador juega con el lector preguntándose cosas que ha afirmado antes, haciendo imposible confiar en sus afirmaciones; sin embargo, la brevedad de las frases induce a una lectura continua. Y de los temas que hace hincapié en que no quiere mencionarlos, el narrador termina hablando sobre ellos.

En este relato, lo visual crea el horror, la madre muestra los genitales de su hijo, lo exhibe como si de una mercancía se tratara en los baños públicos para obtener ‘regalos’ a cambio: “117. Los regalos comenzaron a aparecer ni bien mi madre me quitó los pantalones.”<sup>606</sup> La ignominia creada al trastocar la figura maternal construye la tensión en el relato: una mujer monstruosa capaz de lucrar con los genitales de su hijo en baños públicos, exponiéndolo a maltratos físicos y el inexplicable deseo de ingresarlo en la Escuela Especial: “94. Recuerdo que tiempo después de que nos quedáramos solos –mi padre nos dejó una mañana de invierno– mi madre comenzó a realizar una serie de experimentos con mi cuerpo.”<sup>607</sup> Una madre imaginaria construida como una mujer abandonada, avezada en el exhibicionismo del hijo con quien establece un lazo sórdido perfilando la imagen de una madre poco convencional pero lejos de ser un hecho trágico el tono es irónico y exagerado. El yo ingenuo se construye también a través de los vacíos que se crean alrededor de las frases breves y contundentes, el vacío, la no existencia, el silencio también construyen la literatura, como analizábamos en el apartado anterior: “164. Parece que intuye que sólo actuando en silencio puede conseguir algo de mí.”<sup>608</sup>

---

<sup>605</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>606</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>607</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>608</sup> *Ibid.*, p. 37.

Al ser el propio narrador homodiegético quien nos anuncia su fatal desenlace, el texto acentúa lo terrible y descontextualiza los sucesos narrados carentes de explicación: “340. Como seguramente lo experimentó aquel antepasado mío que murió asesinado por su propia madre antes de huir a las montañas, empiezo a sentir el alargamiento sutil de mi escroto.”<sup>609</sup> La madre, esa especie de bruja de cuentos contemporánea construida en frases breves a través de la visión del hijo, estará observando al paso del tiempo sobre los genitales de su hijo, y será entonces cuando habrá de dejarlo morir por infección, se deshará de él puesto que ha dejado de servirle como moneda de cambio. El mundo creado por Bellatin es un espacio con leyes propias pero abierto a mundos que se rijan con las mismas leyes. El escritor declara en entrevista que proviene de una familia muy convencional: “Sí, me hubiera gustado vivir más aventuras, ese es uno de mis sins, mi familia es bastante tradicional, sin mucho interés por la cultura, es un núcleo familiar basado en las convenciones, muy rara vez se atreven a romper los moldes, a hacer cosas distintas.”<sup>610</sup> Y quizá en esos deseos, en esas obsesiones, halla el material de escritura donde se pueden crear todos los mundos posibles.

Las verdades que cuento en mis libros no aparecen tan claras, esa suerte de confesión tiene su truco, no sé qué estoy contando a veces, el escritor es el último en leerse a sí mismo, él está pendiente de cómo construir un universo, cómo usar las palabras, del lenguaje, cómo decirle algo al lector, pero los contenidos yo no los puedo leer cuando escribo.<sup>611</sup>

La literatura deja de ser portadora de ideología, como en la época del *Boom*, para asumirse como construcción de un autor: Bellatin *escribe* y también *fabrica* la obra con ese material. En el segundo relato, “La verdadera enfermedad de sheika” se enlaza con sistemas que obedecen sus propias leyes, como es el caso de la religión sufí (a la que él

---

<sup>609</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>610</sup> AGUILAR Sosa, Yanet, (29 de mayo de 2007) “Escribo para saber quién soy yo: Bellatin”, *El Universal*. Consultado en línea el 4 de noviembre de 2011: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/52757.html>

<sup>611</sup> *Idem.*

pertenece). La historia es una mezcla de elementos que al cruzarse dejan ventanas abiertas que no necesariamente llegan a una conclusión. Sabemos que el narrador es un escritor porque algunas escenas de la vida “real” se parecen a pasajes de sus libros, concretamente una pareja, que pertenece a la misma comunidad religiosa que el narrador, adopta a un perro muy agresivo que no suele ser la clase de perro que tienen los sufíes y el narrador advierte que existe la posibilidad de que ellos sean personajes de su publicación más reciente:

En su nueva casa, salvo con su flamante dueña, comenzó a mostrar, como de costumbre, una braveza extrema. Mordió a cuanta persona se le puso delante y quería, además, copular todo el tiempo con su nueva ama. A los pocos meses tuvo que ser entregado a la familia de unos sirvientes de la casa (...) Sin embargo, y a partir de una serie de idas y venidas –por motivos económicos la familia rural tuvo que trasladarse a la ciudad capital–, el perro pasó finalmente a convertirse en la mascota de los esposos que supuestamente he retratado en mi último libro publicado.<sup>612</sup>

La esposa de la pareja le reclama al escritor que haya hecho un juicio por la clase de perro que tienen, y por no tener salukis, los únicos canes aceptados en el Islam; además, protesta porque el escritor ha vendido su sueño místico a la revista *Playboy*. Se centra en el perro bravo y sin dientes que intenta morderlo y la trama da un giro hacia el sueño místico que se titula justamente “La enfermedad de Sheika”: “(...) Antes de cerrar la puerta me llamó prostituto, de otra forma no entendía por qué había vendido, precisamente a la revista *Playboy*, un sueño místico que había tenido con la sheika de la comunidad religiosa a la que pertenecíamos.”<sup>613</sup>

La cultura-mundo se mezcla con lo místico, para el narrador ha sido una cuestión de publicaciones, quizá de dinero, relatar para la revista *Playboy* un sueño con la sheika que para otros adeptos a esta religión podría resultar un insulto, una banalización de lo que se considera sagrado, metáfora de lo que ocurre en el mundo contemporáneo y

---

<sup>612</sup> BELLATÍN, Mario, *El gran vidrio. Tres autobiografías*, op. cit., p. 75.

<sup>613</sup> *Ibid.*, p. 78.

globalizado donde se señala a la industria cultural como un elemento de banalización de la cultura aunque, como advierte Lipovetsky, la cuestión es que la división entre alta cultura y cultura comercial se desvanece precisamente en esta oferta cultural globalizante:

Ya no tenemos las oposiciones alta cultura/subcultura, cultura antropológica/cultura estética, cultura/material/cultura ideológica, sino una constelación planetaria en la que se cruzan cultura tecnocientífica, cultura de mercado, cultura del individuo, cultura mediática, cultura de las redes, cultura ecologista: polos que articulan las «estructuras elementales» de la cultura-mundo.<sup>614</sup>

El arte utiliza los parámetros del mundo empresarial y, como señala Baricco, a los individuos les cuesta reconocer entre lo inmediatamente espectacular y lo que algunas élites consideran cultura de calidad. Bellatin ironiza sobre todas estas cuestiones en el terreno del absurdo, de las cosas extrañas, del juego con el lector que se inscribe en la paradoja contemporánea: distinguirse de lo masificado pero tratando de hacer del artificio literario algo espectacular, alejándose de una concepción romántica de la literatura, tal como funciona el mundo contemporáneo: “Tras ese universo de oposiciones distintivas y jerárquicas ha venido un mundo en que la cultura, inseparable ya de la industria comercial, muestra una vocación planetaria y se infiltra en todas las actividades.”<sup>615</sup>

Otra cuestión que señala el narrador homodiegético en este relato es la falta de uno de sus brazos y el uso de una prótesis. Pareciera como si en algunos fragmentos del relato, en este universo estructurado entre los límites de los sueños y la realidad, el autor quisiera exponer algunos pasajes autobiográficos dentro de los mismos parámetros de

---

<sup>614</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, op. cit., p. 15.

<sup>615</sup> *Ibid.*, p. 8.



ficción y acentuar con esto la desorientación que crea en el lector poniendo en duda su propio discernimiento entre la realidad y la fantasía:

(...) Desde que nací mis padres se empeñaron, de manera casi obsesiva, en que utilizara una prótesis que supliera mi brazo faltante. Lograron inculcarme la necesidad de utilizarla, pero no parecían tener en cuenta que ese tipo de aparatos requieren un caro y frecuente mantenimiento. Por esta razón, por desconocer esta exigencia y quizá también por la falta de recursos económicos, los aparatos que fui utilizando a lo largo de mi vida siempre han estado en condiciones calamitosas.<sup>616</sup>

Una de las obsesiones del escritor, como hemos visto, es la falta de uno o varios miembros de sus personajes. En su caso, el escritor al que le falta el brazo podría señalarlo a él, aunque en libros como *Lecciones para una liebre muerta*, por un lado, aparece el escritor mario bellatin (con minúsculas), y por otro, el escritor que tiene una prótesis. Desafiando los límites de lo textual, Bellatin ha experimentado personalmente su falta del brazo derecho. En un viaje a la India tiró la prótesis que lo había acompañado durante muchos años de su vida al río Ganges, enfrentándose a los límites de su propio cuerpo, lo cual constituye parte de su proyecto literario en el que se resaltan los vacíos y se intenta eliminar al autor para dar paso a la libertad de lector de completar, como señala Umberto Eco, el significado del texto:

En la medida en que debe ser actualizado, un texto está incompleto. Por dos razones. La primera no se refiere sólo a los objetos lingüísticos que hemos convenido en definir como textos, sino también a cualquier mensaje, incluidas las oraciones y los términos aislados. Una expresión sigue siendo un mero *flatus vocis* mientras no se la pone en correlación, por referencia a determinado código, con su contenido establecido por convención: en este sentido, el destinatario se postula siempre como operador (no necesariamente empírico) capaz, por decirlo así, de abrir el diccionario a cada palabra que encuentra y de recurrir a una serie de reglas sintácticas preexistentes con el fin de reconocer las funciones recíprocas de los términos en el contexto de la oración.<sup>617</sup>

Bellatin considera al lector como un actor fundamental en la literatura, es quien decodifica el mensaje y otorga el sentido: “Es tiempo de devolverle al lector la libertad

---

<sup>616</sup> BELLATÍN, Mario, *El gran vidrio. Tres autobiografías*, op. cit., p. 80.

<sup>617</sup> ECO, Umberto, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona: Editorial Lumen, 1981, p. 73.

de recrear sus propios universos. Es por eso que trato de que los textos aparezcan como aparecidos de la nada. Sin un contexto determinado o un autor cargado de respuestas sosteniéndolo. Sé que lograr esto es algo imposible, pero jugar a esa posibilidad puede ser un buen pretexto para escribir.”<sup>618</sup>

De esa ausencia de contexto, Bellatin reflexiona sobre el hombre y la artificialidad: él es un hombre que posee una extensión del brazo derecho y, por tanto, está acostumbrado a que la artificialidad sea parte de su cuerpo, pero su deseo de no tener prótesis se relaciona con la idea de que la ortopedia esconde lo sintético recreando un brazo tan parecido al natural como sea posible. Bellatin quiere resaltar lo ficticio, lo cual se relaciona mucho con su proyecto que más que literario deberíamos denominar artístico, debido a que trasciende las fronteras de lo escrito. En este caso, el artista plástico Aldo Chaparro tenía un espacio en el MOMA en Nueva York y decide centrarlo en el ser humano y la artificialidad, para lo cual diseña una serie de brazos y manos con diversas funcionalidades:

Yo no quería volver al mundo de la ortopedia, de donde salieron todos los adminículos que había utilizado, porque en ese ámbito en lugar de resaltar lo artificial se busca esconderlo. Algunos años atrás, en Berlín, había hecho un experimento: un famoso mascarero decoró mi agresivo garfio de metal con una serie de piedras de fantasía. Así es que cuando tuve claro que el próximo brazo que usaría tenía necesariamente que provenir de la plástica recurrí a Aldo Chaparro, quien ideaba su proyecto para el MOMA y pensaba que debía girar en torno al ser humano y la artificialidad. De ese modo es que nos embarcamos en la búsqueda de una serie de brazos y manos posibles que al mismo tiempo que tengan una función práctica -existe un esbozo para construir un brazo que porte un celular, una navaja suiza y un exhalador de gases que sirva de defensa ante cualquier agresión-, se presente como una obra de arte.<sup>619</sup>

La obra de Bellatin responde, de acuerdo a un acto consciente, a una especie de panteísmo donde es difícil desmembrarlo todo sin tener una relación extratextual,

---

<sup>618</sup> SOTOMAYOR, Carlos, M. (28 de enero de 2007), “Entrevista a Mario Bellatin”, *Letra capital*. Consultado en línea el 7 de noviembre de 2011: <http://carlosmsotomayor.blogspot.com/2007/01/entrevista-mario-bellatin.html>

<sup>619</sup> NEYRA Magagna, Ezio, “Mario Bellatin: “Hay como una búsqueda constante de escribir sin escribir, de resaltar los vacíos, las omisiones, antes que las presencias””. *Proyecto Patrimonio*, 2006. Consultado en línea el 7 de noviembre de 2011: <http://www.letras.s5.com/mb240606.htm>

artística o metaficcional. La obra como vehículo para entender el mundo le descubre a Bellatín la falta de límites: para él, la literatura es un espacio donde las fronteras se han re-significado. Estas cuestiones las expone en la experiencia mística a la que hace alusión directamente en la segunda parte de sus tres autobiografías:

Lo más impresionante de este proceso es que después de poner fronteras para todo, de crear una serie de sistemas que te permitan entender el mundo como una gran maquinaria, adviertes que no existe ningún límite. Es el punto donde se abren todas las posibilidades y no tenga queda otro recurso sino el de cobijarte bajo un orden que te trascienda. Esto está muy cercano a la experiencia mística, donde después de una serie de privaciones y luchas contra tu propia libertad encuentras el infinito.<sup>620</sup>

En esta parte del relato, la libertad creativa radica en el elemento onírico, se mezclan sueños y realidad en una narración en primera persona que a veces duda de lo que dice, pero a diferencia del narrador de “Mi piel luminosa” que le atribuye esta confusión a la memoria y a los posibles falsos recuerdos, en este caso, se trata de un cruce de elementos que tienen que ver con lo religioso, lo contemporáneo y lo literario.

(...) Ese mismo día, horas antes, yo había tenido un sueño con Cherifa. De alguna manera estaban presentes los elementos del accidente que se desencadenaría después. Cherifa se encontraba sentada en un autobús –el mismo que después la atropellaría– en compañía de la esposa de su hijo, Rajmana (...) Aquel viaje fue soñado durante la madrugada del once de agosto del año 2005. El accidente ocurrió durante el anochecer de ese mismo once de agosto.<sup>621</sup>

La cultura islámica ha sido asociada globalmente a actos terroristas que, como dice Safranski, vinculamos con el concepto negativo de globalización. En el texto aparece el número once asociado al sueño y al accidente que sufriría la Cherifa como una sutileza macabra de acuerdo a lo expresado: “Buena parte del libro *El Gran Vidrio* fue constituida a partir de una serie de imágenes oníricas. Pertenezco a una comunidad

---

<sup>620</sup> *Idem.*

<sup>621</sup> BELLATÍN, Mario, *El gran vidrio. Tres autobiografías*, op. cit., p. 87.

sufí cuya característica más destacada es que se guía por los sueños de sus integrantes.”<sup>622</sup>

En el caso de Bellatin, lo que intenta en este proyecto artístico es, precisamente, alejarse de los estereotipos. Su narrador es sufí, y la religión se relaciona con una serie de elementos dispares entre sí, suponiendo el efecto contrario, que radica en la desmitificación del tratamiento del tema religioso:

(...) Sé que todos los santos son peregrinos. Sé que todos están enfermos. Sé también que no existe un santo en especial. Todos son uno. Todos son el mismo santo. Es de este tema del que hablo en mi último libro publicado. En el libro donde los personajes, a pesar de salir mal parados, están complacidos con la obra. Sin embargo, tengo una serie de obsesiones que me impiden ser claro. Los perros Izcuintepozotli, por ejemplo, el artículo aparecido en la revista *Playboy*, la muerte de Nuh, la falta de atención que recibí en el hospital. El atropello de Cherifa. La mujer musulmana sacando dinero de su pecho. La voz que imitaba de niño haciéndome pasar por una sirvienta en busca de trabajo. Los zapateros ambulantes tratando de hacer de mi brazo un adminículo decente. La trágica muerte de mi amigo en un poblado cercano a la frontera. El perro que halló el regreso del zoológico a su casa sólo a través del olfato. Sin embargo, mientras la sheika no baje de su Datsun es poco lo que se puede hablar.<sup>623</sup>

La premisa que se perfila en esta obra es la desacralización de cuestiones religiosas trascendentales llevadas al terreno del absurdo. La combinación de elementos propia de la cultura global está presente en la obra de Bellatin: lo local de una raza de perros, por ejemplo, Izcuintepozotli; la revista *Playboy*; las enseñanzas de la sheika; una marca de coches, Datsun; y un autor que cuando era niño fingía la voz para hacerse pasar por una sirvienta en busca de trabajo, mientras los personajes de este libro son parte de la ficción de algún libro escrito por el narrador-personaje. En esta ficción, un dios no necesariamente es sinónimo del amor, porque el amor es el dios mismo y nada tiene que ver con las conductas aberrantes y perversas de los seres humanos.

---

<sup>622</sup> Entrevista: Feria del libro de Madrid, Mario Bellatin, (9 de junio de 2007), “Cada libro mío tiene un yo fantasmagórico”, *El País*. Consultado el 1 de noviembre de 2011: [http://www.elpais.com/articulo/narrativa/libro/tiene/fantasmagorico/elpepuculbab/20070609elpbabnar\\_6/Tes](http://www.elpais.com/articulo/narrativa/libro/tiene/fantasmagorico/elpepuculbab/20070609elpbabnar_6/Tes)

<sup>623</sup> BELLATÍN, Mario, *El gran vidrio. Tres autobiografías*, op. cit., p. 119.

En la tercera parte, titulada “Un personaje en apariencia moderno”, el *yo* se fragmenta de tal manera que experimenta metamorfosis permitidas sólo en el universo de ficción. Si el realismo mágico se relacionaba con personajes que no se inmutaban ante lo insólito, en la literatura de Bellatin los acontecimientos extraños son permitidos con la cláusula específica de estar inmersos en un mundo de ficción. El narrador construye su relato y con esas reglas transita de tener una novia alemana, a ser mario bellatin, a convertirse en una chica capaz de disfrazarse de marioneta para agradar a los otros (menos a los que intentan desalojarlos de las casas), a ser un adolescente con gafas. Todo esto es posible en el texto porque desde el principio se advierte al lector que se trata de “una narradora mentirosa” y, por lo tanto, el discurso está sujeto a la interpretación personal:

Una de las características principales de mi personalidad es mentir todo el tiempo. Creo que eso, de alguna manera, me hace más graciosa ante los demás. Sé que en las historias que suelen interpretar las marionetas siempre hay un engaño de por medio. (...) No digo la verdad con respecto a mis aficiones. En realidad me interesa escribir libros. Hacerlos, inventarlos, redactarlos. Sé que apenas puedo escribir mi nombre, pero casi nadie lo sabe, tengo un volumen sobre perros.<sup>624</sup>

Una metáfora para el autor y sus personajes: una mujer que se convierte en marioneta a la que su padre maneja para agradar a los otros. Una narradora que está interesada en escribir libros aunque apenas esté capacitada para escribir su nombre.

Mario Bellatin cuenta que su primer libro lo escribió a la edad de once años en una máquina de escribir (de la marca Underwood portátil), y que versaba sobre diversas razas de perros, libro que no fue del agrado familiar. En este texto, ese dato se traslada a lo que cuenta la narradora-marioneta, desdoblando al autor, y cuestionando la función del lenguaje y el concepto tradicional del tiempo y el espacio. Se representa así la “felicidad paradójica” de la que habla Lipovetsky como característica de la sociedad

---

<sup>624</sup> *Ibid.*, pp. 146-147.

contemporánea, donde el deseo intenta abarcar todo lo que la industria cultural ofrece al mismo tiempo que existe una búsqueda de hiperindividualización entre los miembros de la sociedad de consumo. Por un lado, Bellatin rechaza elementos de la tradición literaria apelando a la libertad creativa: no escribe una autobiografía, sino tres, y su *yo* es manipulado por la narradora que se convierte en marioneta. Por otro, construye una marca propia: descontextualiza elementos para introducir al lector en el elemento de lo extraño, asignándole una participación activa:

Delante de la cámara, de una vez por todas voy a dejar atrás las personalidades necesarias para seguir escribiendo. La imagen del niño encerrado en una institución mental, donde idea una serie de visitas a unos baños públicos para que su madre saque provecho de su cuerpo desnudo. La representación de números de marionetas para evitar los seguidos juicios de desahucio que amenazan a la familia. No sé, en cambio, cómo puede representarse ante la cámara la comunidad musulmana de Occidente, dirigida por una sheika. ¿Qué hay de verdad y qué de mentira en cada una de las tres autobiografías? Saberlo carece totalmente de importancia.<sup>625</sup>

Carece de importancia averiguar la verdad o las mentiras de las tres autobiografías de Bellatin. Por eso en la narración aparecen reflexiones sobre cómo se representarían las historias fílmicamente:

(...) A mi padre pareció no importarle que las pulgas me atacaran. Me pregunto, ante su indiferencia por casi todo, cómo podría representarse en forma fílmica un padre así. Hago la pregunta porque existe el proyecto de hacer una biografía filmada de mí misma. Una autobiografía cuyo eje sería cada uno de los libros que he publicado. Textos que, aunque en apariencia no transcurren en ninguna parte o no se refieren a ningún aspecto particular de la realidad, cada uno de ellos tiene, al menos en mi cabeza, un lugar y una circunstancia determinados.<sup>626</sup>

La influencia del cine o de la fotografía es fundamental en la obra de Bellatin, incluso en sus tres autobiografías el lenguaje intenta convertirse en imagen y el autor se diluye:

---

<sup>625</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>626</sup> *Ibid.*, p. 158.

(...) Esos libros, a pesar de los escenarios concretos que seguramente la película mostrará, fueron comenzados a escribir a partir de la no-tierra y del no-espacio. Por eso mismo, creo, coinciden con una serie de vivencias de orden personal. Un verdadero tiempo que en efecto no existe, y que por eso mismo considero más real que el real, lo comienzo a experimentar cuando empiezo a escribir a partir de mis sueños. Es el tema no únicamente de un capítulo de estas autobiografías, el segundo, sino de algunos de mis libros más que están por aparecer, y los cuales pretendo firmar ya no como Mario Bellatin, el niño desnudo de grandes genitales, el personaje impresionado por la demolición de la casa familiar o el muchacho de lentes cuadrados que soñaba con tener una novia alemana. Sino simplemente como Salam. Abdús Salam más bien, el Hijo de la Paz.<sup>627</sup>

Bellatin intenta diluir al *yo* autoral, fragmentándolo para que su relevancia radique en su conexión con su imagen y su *marca*: “Quiero, a partir de ahora, reproducir las imágenes fragmentadas que me rodean y que no llevan, como mi vida, a ninguna parte. Aunque para lograrlo debe usar, quizá por última vez, mi gracioso traje de pequeña muñeca de fantasía.”<sup>628</sup>

Tal vez por eso resulta más esclarecedor para analizar el *yo* en la obra de Bellatin, el libro *Underwood portátil, 1915*, donde el acto de escritura queda intrínsecamente relacionado con el *yo*, imposibilitándolo para realizar otra actividad creando la figura de un escritor *poseído* por la literatura:

Soy mario bellatin y odio narrar, apareció publicado en cierto diario hace algún tiempo. El hecho de ser escritor está más allá de una decisión consciente, que haya podido ser tomada en un momento determinado, continuaba la nota. No recuerdo, exactamente, cuándo nació la necesidad de ejercer esta actividad tan absurda, que me obliga a permanecer interminables horas frente a un teclado o delante de las letras impresas de los libros. Y eso, que para muchos podría parecer encomiable y hasta motivo de elogio, para mí no es sino una condición que no tengo más remedio que soportar.<sup>629</sup>

El acto de escritura, en la construcción de su *yo* autoral, se expresa más como un acto involuntario que como una decisión de dedicarse al mundo literario y la parafernalia que critica, al menos en el discurso. Bellatin se posiciona a sí mismo como un autor que *arma* sus proyectos literarios, de ahí la mezcla de elementos y de textos

---

<sup>627</sup> *Ibid.*, pp. 163-164.

<sup>628</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>629</sup> BELLATIN MARIO, “Underwood portátil. Modelo 1915” en *Obra reunida, op. cit.*, p. 502.

que parecieran descontextualizados o con finales inconclusos: “(...) Apareció lo que después, creo, sería un elemento fundamental en buena parte de mis libros: la de hacer consciente la manera de armarlos. Quise ver aparecer una serie de objetos y situaciones que fueran encontrando, durante el proceso de creación, sus propias reglas de juego.”<sup>630</sup>

Tal como señala Umberto Eco, los textos están colmados de espacios en blanco que deben ser completados por el lector para adquirir significado: “Así, pues, el texto está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar; quien lo emitió preveía que se los rellenaría y los dejó en blanco por dos razones. Ante todo, porque un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él (...)”<sup>631</sup> El texto necesita del lector para funcionar, para completar el sentido con lo que expresa el texto y con los referentes del contexto del lector, mientras que el escritor es un estratega que planea sus “movimientos” de manera que el contrincante “gane” y entienda el texto. Bellatin pretende que el mundo de la ficción sea autónomo responda sólo a la lógica del relato mismo:

Una de las ideas, que suelo repetir muchas veces además, es la necesidad de crear mundos propios, universos cerrados que sólo tengan que dar cuenta a la ficción que los sustenta. ¿Será acaso esto posible? Nunca hallaré una respuesta. También acostumbro referirme a la necesidad de que el lenguaje se libere de la retórica que lo constituye lo que, muchas veces, le impide nombrar las cosas tal como las cosas son.<sup>632</sup>

El lenguaje, que es la pauta para que el lector interprete los textos, adquiere posibilidades más abiertas: para Bellatin es fundamental ese Lector Modelo del que habla Umberto Eco y que se define como “un conjunto de *condiciones de felicidad*, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un

---

<sup>630</sup> *Ibid.*, p. 506.

<sup>631</sup> ECO, Umberto, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, op. cit., p. 76.

<sup>632</sup> BELLATIN MARIO, “Underwood portátil. Modelo 1915” en *Obra reunida*, op. cit., p. 508.



texto quede plenamente actualizado.”<sup>633</sup> Es decir, tanto el autor como el Lector Modelo son estrategias textuales con las que labora el escritor empírico para crear un texto.

Creo que este concepto se erige más como una idea general que como un conocimiento real de sus postulados. Quizá sea por eso que cuando alguien se encuentra con una escritura que le parece un tanto extraña, de inmediato aparece la definición *nouveau roman* para clasificarla. Lo mismo sucede con los términos *kafkianos* o experimental. No creo que mi escritura tenga nada que ver con esas denominaciones. Pero si alguien, realmente y con conocimiento de causa, le encontrara alguna relación, no solamente la aceptaría con gusto sino que estaría realmente encantado con la comparación.<sup>634</sup>

El Lector Modelo de Bellatin es aquel que acepta entrar en la ficción sin restricción alguna, siguiendo los giros inesperados o los acontecimientos imposibles sin que se trate de un relato fantástico. Un individuo que lea con la eterna duda de si el Bellatin que se dibuja en las novelas coincide en algo con el autor real:

Nunca me he sentido ni ajeno ni parte de lo escrito. Pienso que mi tarea se trata solamente de un ejercicio de creación de espacios, que generalmente no tienen nada que ver conmigo. Desde el principio trato de mantener distancias muy grandes con respecto a los textos que esté desarrollando. Precisamente para hacerlo evidente, para que no quepa la menor duda de mi no intromisión, construyo muchas veces elementos falsamente autobiográficos. De ese modo tengo la sensación de que el lector nunca sabe qué está leyendo exactamente.<sup>635</sup>

El yo autoral queda, así, completamente disuelto en la escritura.

## 2) Metaficción.

En las novelas de Bellatin aparecen constantemente otros escritores, como Margo Glantz, Sergio Pitol o Mario Bellatin, lo cual crea un puente con la realidad que se desquebraja cuando Margo amanece convertida en un joven abogado o Bellatin está intrigado con un filósofo travesti:

---

<sup>633</sup> ECO, Umberto, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, op. cit., p. 89.

<sup>634</sup> BELLATIN MARIO, “Underwood portátil. Modelo 1915” en *Obra reunida*, op. cit., p. 517.

<sup>635</sup> *Ibid.*, p. 518.

Cierta mañana de verano, y sin que mediase una aparente relación con el asunto del *golem* casero, margo glantz despertó convertida en un joven pasante de abogado. No pudo imaginar qué suceso había podido generar semejante situación. Desde el primer momento descartó que ese hecho tuviera que ver con el proceso de clonación al que a instancias de mario Bellatin, quien preparaba una suerte de instalación compuesta por dobles escritores, se había sometido meses atrás.<sup>636</sup>

En *Lecciones para una liebre muerta*, los autores reales se ficcionalizan y se sumergen en el relato de lo extraño. Margo Glantz sufre una metamorfosis *kafkiana* mientras que Bellatin hace instalaciones relacionadas con la clonación de otros escritores. Un hecho de la realidad se traslada a la literatura como una refutación a la inexplicable situación de Margo Glantz. En la realidad, los dos autores mantienen una estrecha amistad, por lo cual sus guiños en la literatura son el reflejo de una relación cercana. La autorreferencialidad queda reflejada en el nombre del escritor, pero también en el *personaje* del escritor, como el propio “Bellatin”, que tiene una prótesis de mano, igual que en la vida real: “La mano ortopédica de ese narrador recuerda las fotografías que Mario Bellatin pone con frecuencia en las solapas de sus libros, en las cuales muestra provocativamente la prótesis de su mano derecha; esta alusión y la referencia al diario fechado con el año en el que nace el autor dan muestra de su juego recurrente entre realidad y ficción.”<sup>637</sup>

Las obras de Mario Bellatin citan otras obras de Bellatin, otros personajes y otras situaciones suscitadas en la vida real. *Lecciones para una liebre muerta* contiene fragmentos completos de *Poeta ciego*, traspasando los límites de los propios textos que pueden permearse unos a otros sin una secuencia lógica: “Existen muchas teorías sobre los orígenes del poeta ciego. La que tuvo más arraigo era la que afirmaba que había sido recogido de niño por una familia de pescadores que lo crió como a un hijo más. Cuando

---

<sup>636</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>637</sup> ZAMUDIO R., Luz Elena, “La perversión en la *naturaleza muerta* creada por Mario Bellatin” en PASTERNAK Nora (coord.), *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin de siglo*, op. cit., p. 135.

advirtió que sufría de ceguera, la familia pareció arrepentirse por no haberlo dejado morir tranquilamente.”<sup>638</sup>

Como analizamos anteriormente, Bellatin desterritorializa a sus personajes, despojándolos de nombre, origen, tiempo y espacio. Además, trasgrede los confines del relato llevando fragmentos de un libro a otro. Elias Canetti aparece como personaje estableciendo una relación con sus personajes al pensar que el mar escrito en la poesía del autor se confunde con el del propio personaje-escritor:

Al traductor le sucedió con el escritor elias canetti un hecho curioso que le gustaba mucho repetir. El autor no sólo podía revisar por sí mismo el trabajo del traductor –hablaba su misma lengua ya que su familia era judía sefardí–, sino que le pedía ayuda cuando quería corregir algunos poemas dedicados al mar. Por alguna extraña razón, para el traductor el mar de la infancia que elias canetti solía añorar comenzó a parecerse al mar de su propia infancia.<sup>639</sup>

La era del hiperconsumo capta todas las áreas y públicos para un mismo fin: vender objetos. El libro es un objeto en esta era material y debe competir con el entretenimiento que ofrecen otros medios para lograr la retribución económica que se espera en la competencia global.

(...) En un comienzo creí que el placer podía estar en apreciar cómo aparecían por sí mismas las palabras. Me bastaba con verlas materializadas. Pensé entonces en la posibilidad de convertirme en un dedicado mecanógrafo, deleitado con el sinsentido que surgía del sonido de las teclas, el olor de la tinta, la lucha que debía emprender contra la cinta bicolor de la underwood portátil modelo 1915 –único legado de mi familia– con la que escribí los primeros textos.<sup>640</sup>

Las referencias a sí mismo se completan con la mención a otros escritores, como Sergio Pitlor y sus artificios literarios: “Pero tenía pensado utilizar ese día, después de dormir unas horas, en tratar de descubrir, de una vez por todas, cuáles son realmente los artificios que usa el escritor sergio pitlor para transformar la tragedia en carnaval y viceversa: en hacer que la bufonería más construida acabe en la más terrible de las

---

<sup>638</sup> BELLATIN, Mario, *Lecciones para una liebre muerta*, Barcelona: Anagrama, 2005, p. 21.

<sup>639</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>640</sup> *Ibid.*, p. 23.

desgracias.”<sup>641</sup> El texto se define a través de la literatura de un escritor clásico de las letras mexicanas, pero lejos de teorizar sobre técnicas literarias, el autor recurre a frases en clave que reflejen lo que él mismo escribe. La tragedia queda travestida en carnaval.

En *Shiki Nagaoka...*, la referencias a escritores como Juan Rulfo y José María Arguedas se mezclan con la ficción de una manera total al afirmar que son ellos admiradores de la fotografía de Shiki Nagaoka y que los tres han sido piezas fundamentales en la exaltación de la fotografía por medio de la literatura: “Estos tres escritores, José María Arguedas, Juan Rulfo y Nagaoka Shiki, estuvieron de acuerdo, cada uno por su lado, en que la fotografía narrativa intenta realmente establecer un nuevo tipo de medio alternativo a la palabra escrita y que quizá aquella sea la forma en que sean concebidos los libros en el futuro.” (30).

El autor conecta a su personaje de ficción con dos de los escritores más importantes de la tradición latinoamericana, los coloca en un mismo plano y establece un doble juego: por un lado, la metaficción y, por otro lado, la idea de que la fotografía influye directamente en el acto narrativo. Bellatin apuesta por un texto que atrape en un mismo instante, como la fotografía, una de las primeras pantallas —para referirnos a la teoría de Lipovetsky— que conectaron al ser humano con la imagen de forma permanente. También ofrece un guiño a los libros del futuro y a la revolución tecnológica del siglo XXI.

De las dicotomías franqueadas por la globalización, la oposición entre lo local y lo global dicta las polémicas más relevantes en torno al tema de la cultura-mundo. En la obra de Bellatin interactúan diversos elementos en los que también denota una ruptura con esas dicotomías. En *Lecciones...*, aparece Sergio Pitlor pero también Bruce Lee. Se

---

<sup>641</sup> *Ibid.*, p. 24.

entrevera una región local determinada con películas conocidas por ser comerciales, de acción, de gustos masificados:

La mención del cine de Bruce Lee me hace recordar el éxito que obtuvieron sus películas, principalmente en la región quechua del país. Era impresionante la identificación que se establecía entre quienes utilizaban el proscrito idioma de mis antepasados y las películas habladas en chino. Algunos asistentes incluso insertaron en su vida diaria palabras asiáticas que sonaban como propias de su idioma natal.<sup>642</sup>

La cultura china, una de las más extendidas en esta era global, ha tenido influencia especial en Perú, donde hubo una significativa inmigración y en la actualidad existe una importante comunidad de raíces orientales. En el texto de Bellatin se remite a la cultura quechua, indígenas habitantes del Perú, para expresar su gusto por las películas habladas en chino: “Allí, mirando los jilgueros y las serpientes, por fin una mañana de invierno mi abuelo comenzó a hablarme de cómo macaca abandonó de pronto las casas y los jardines a su cargo para irse a las regiones quechua del país.”<sup>643</sup>

Otro efecto de la masificación es la preeminencia de la publicidad. Tal como hemos analizado, la falta de miembros es un tema recurrente en la literatura, y en *Lecciones...* los deformes gemelos Kuhn son empleados en anuncios infantiles: “(...) Cuando se creó el día del niño o cuando se organizaba alguna colecta para criaturas necesitadas, casi siempre era la imagen de los mellizos Kuhn el símbolo de las campañas.”<sup>644</sup> La macroeconomía no se repara en sentimentalismos, utiliza las emociones y manipula a los individuos para que consuman productos, donen dinero o asistan a los espectáculos. Tal como afirma Lipovetsky, en la era de la globalización la publicidad y la cultura apenas se diferencian:

(...) vemos que se diluyen las fronteras que separan la cultura, la publicidad y los medios de masas. Mientras se disparan los gastos de promoción, los productos culturales se

---

<sup>642</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>643</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>644</sup> *Ibid.*, p. 81.

lanzan con los métodos de marketing a fin de seducir a los consumidores, atraer la atención de los medios, crear un «acontecimiento sonado». En todas partes avanzan a pasos agigantados la influencia de los medios en la cultura, las lógicas de lo espectacular y de la publicidad.<sup>645</sup>

De manera sarcástica, la literatura de Bellatin remite al hiperconsumo: los gemelos sin extremidades serán los logotipos de una campaña publicitaria. El arte se funde con los medios de comunicación para crear efectos espectaculares, como en el pasaje en el que Bellatin se refiere a los medicamentos que emplea para la depresión: “Medicinas experimentadas: /Trileptal/ Keppra/ Lamicdal/ Topamax/ Atemperator pediátrico. /Ninguna funcionó.”<sup>646</sup> El hipertexto en la obra de Bellatin puede saltar de los grandes maestros de la literatura a un prospecto de medicinas. Eclecticismo que descubre los mismos elementos de la cultura-mundo.

### 3) Texto, arte e imagen.

Mario Bellatin ha intentado trasladar los procedimientos del arte conceptual a la literatura, y algunos críticos han optado por nombrar algunos de sus textos como *performance* literarias. El propio autor responde: “El término *performance* no me parece nada concreto. Es una manera de llevar la escritura a límites que las formas tradicionales no tienen contempladas. Yo, por ejemplo, uso cámaras. Sin embargo, sigo siendo un escritor, no soy un fotógrafo”<sup>647</sup>

---

<sup>645</sup> LIPOVETSKY, Gilles, JUVIN, Hervé, *El Occidente globalizado. Un debate sobre la cultura planetaria*, op. cit., p. 52.

<sup>646</sup> BELLATIN, Mario, *Lecciones para una liebre muerta*, op. cit., p. 69.

<sup>647</sup> CORROTO, Paula (27 de enero de 2011), “La literatura espera su revolución. Mario Bellatin aborda la transgresión de límites literarios a partir del ebook”, *Público.es*. Consultado en línea el 15 de noviembre de 2011:

<http://www.publico.es/culturas/358357/la-literatura-espera-su-revolucion>

La fotografía aparece de forma recurrente en las obras de Bellatin. En novelas como *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, el protagonista no sólo está muy interesado por el arte de la fotografía sino que, irónicamente, después de haber estado recluido en un monasterio, termina trabajando en una tienda de revelado. La edición de este libro contiene fotografías vinculadas con Shiki Nagaoka, lo cual refuerza el juego metatextual, pues la espiral entre el libro que el lector real tiene entre sus manos y las aficiones del personaje refuerzan la participación activa del lector por la que tanto ha apostado el arte contemporáneo. Al final incluso aparece una serie de fotografías en las cuales nunca se ve con claridad la descomunal nariz del personaje y donde las referencias a la historia que leemos no son exactas. En algunas imágenes, la ambigüedad hace que la fotografía refuerce el tono irónico de la palabra, como un extraño instrumento al que se denomina “exprimidor de nariz” o una foto cuyo pie indica: “Bosque alrededor del monasterio que corrió peligro de ser incendiado”.

En *Flores*, cada capítulo lleva por título el nombre de alguna flor y puede leerse por separado: “La heterogeneidad de los elementos de la naturaleza muerta creada por Bellatin tiene que ver no solamente con la variedad de flores que elige para sus capítulos, sino también con la sustancia material y representación estética de las mismas (...)”<sup>648</sup>

El libro se inicia con una intervención en la que el autor explica su proceso creativo:

Existe una antigua técnica sumeria, que para muchos es el antecedente de las naturalezas muertas, que permite la construcción de complicadas estructuras narrativas basándose en la suma de determinados objetos que juntos conforman un todo. Es de este modo como he tratado de conformar este relato, de alguna forma como se encuentra estructurado el

---

<sup>648</sup> ZAMUDIO R., Luz Elena, “La perversión en la *naturaleza muerta* creada por Mario Bellatin” en PASTERNAK Nora (coord.), *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin de siglo*, op. cit., p. 139.

poema de Gilgamesh. La intención inicial es que cada capítulo pueda leerse por separado, como si de la contemplación de una flor se tratara.<sup>649</sup>

El contraste está en las flores y la perversidad que vamos desentrañando en el relato. ‘Rosas’, por ejemplo, anuncia actos fallidos de la ciencia:

La estructura de la novela de Bellatin pareciera ser una *naturaleza muerta* compuesta con flores diferentes como lo indican los títulos de los capítulos. Pero nos percatamos pronto de que se trata de una naturaleza viva cuyos sujetos luchan continuamente por conservar su individualidad, al mismo tiempo que ensayan formas de relación que les permitan desarrollarse en una sociedad regida por conceptos rígidos y totalitarios que rechazan a quienes se salen del canon por sus preferencias sexuales, por su apariencia física o por responder a sus propias inquietudes en diversos ámbitos.<sup>650</sup>

Aunque Bellatin crea universos cerrados, al incluir elementos visuales en su obra los abre a otras áreas de lo artístico. En *Jacobo el mutante*, por ejemplo, el texto también va de la mano de la imagen: se trata de un libro ilustrado con fotografías de ríos, mientras la narración se refiere al relato de por un escritor real, Joseph Roth, que en cambio nunca escribió *La frontera*, un texto supuestamente inédito cuyas partes están dispersas: una novela que supuestamente inició varias veces pero que no consiguió terminar:

(...) Lamentablemente no es posible cotejar los pasajes de este libro, *La frontera*, con aspectos de la vida privada del escritor Joseph Roth. Nunca se sabrá en qué momento concibió tal o cual capítulo. Realizar una pesquisa semejante hubiera podido, de alguna manera, aclarar ciertas aristas del relato que, ni desde una perspectiva literaria ni desde una óptica mística quedan claras del todo. Se sabe únicamente que Roth escribió este texto de manera constante, mientras iba dando forma a otros libros, y que muchos de los cambios abruptos en la narración se debieron a situaciones de carácter personal, que incluso hicieron que se perdieran algunas de las páginas más importantes.<sup>651</sup>

El narrador describe el relato de Joseph Roth, cita algunos pasajes, interpreta y conjetura acerca de la creación y la vida. Parece que Bellatin hace hincapié en la idea de que la escritura es inherente al creador y, por tanto, refleja estados de ánimo sin

---

<sup>649</sup> BELLATIN MARIO, “Flores” en *Obra reunida*, op. cit., p. 377.

<sup>650</sup> ZAMUDIO R., Luz Elena, “La perversión en la *naturaleza muerta* creada por Mario Bellatin” en Pasternac Nora (coord.), *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin de siglo*, op. cit., p. 140.

<sup>651</sup> BELLATIN, Mario, “Jacobo el mutante”, en *Obras completas*, op. cit., p. 285.



necesariamente relatar experiencias personales. El elemento de extrañeza aparece dentro de la novela *La frontera*, cuando el personaje principal, Jacobo Pliniak, sufre una metamorfosis y se convierte en su hija adoptiva:

Tal vez, en *La frontera* se encuentre de una manera más clara este cometido. Posiblemente, aquella sea la razón por la que se trata de una de las obras más crípticas y de estructura más compleja del autor. Quizá por eso también el personaje Jacobo Pliniak, que a mitad del relato se transforma en una mujer a la manera del *Orlando* de la escritora inglesa Virginia Woolf, sea uno de los más curiosos de la historia de la literatura. No cabe duda que se trata, al menos, del más extraño creado por nuestro autor. (...) (280)

Una vez más, aparece el elemento metatextual que establece un juego con el lector y cuestiona los métodos con que se validan las obras literarias. En *Underwood portátil modelo 1915*, Bellatin se burla de aquellos que califican elementos de su obra como *kafkianos*. En este caso, podríamos aplicarlo: el protagonista de *La frontera* se ha convertido en su hija sin mayor explicación, tal como Gregorio Samsa.

(...) Uno de los descubrimientos más sorprendentes para la literatura, no sólo para la del escritor Joseph Roth sino para la del siglo XX en general, parece estar contenido en la mecánica de cómo un rol asignado a determinado personaje deriva, de pronto, en otro totalmente distinto. Precisamente cuando el lector asume, de una manera verosímil, no sólo la presencia en el texto de Jacobo Pliniak sino, sobre todo, su derecho a permanecer en su estructura, nuestro personaje se transforma, sin mayor trámite, en su supuesta hija adoptiva, Rosa Plinianson, máxima autoridad del comité de damas del poblado que habita. (282)

Sin embargo, a diferencia de lo que sucede en textos asociados con el realismo mágico, en la obra de Bellatin la metamorfosis es posible en la ficción sin que deba justificarse ante el lector:

(...) El hecho fuera de lo común que describe el escritor Joseph Roth, ocurre cuando Jacobo Pliniak se sumerge en el lago para llevar a cabo las abluciones rituales que efectúa cada mañana. Instantes después regresa a la superficie convertido en su propia hija. Pero no en la niña que hasta ahora se ha conocido, sino en una anciana de más de ochenta años de edad. (286)

El texto también incorpora referencias místicas, en este caso judaicas: “Según ciertos estudiosos, la redacción de *La frontera* se trató, más bien, de una especie de

oración, que le sirvió al autor no sólo para santificar las cosas que iba señalando, sino para dar testimonio del mundo secreto que cultivó a lo largo de su vida.” (289-290). El contenido queda, pues, relegado: es la presentación de la obra más importante que la obra misma, es la prosa al servicio de la imagen, es un sistema con reglas propias puesto en interacción con otros sistemas que contienen en su interior sus propias instrucciones de uso.

En una de sus más recientes publicaciones, *La clase muerta* (Alfaguara, 2011), aparece un relato ilustrado “Biografía ilustrada de Mishima”, en el que las fotografías retratan detalles y nimiedades del supuesto autor descrito en sus páginas. Aparece la mesa en la que “olvidó sus textos” o la foto de la maqueta de una casa, la olla en la que se inspiró para una obra que no termina de escribir donde una mujer cocinaban arroz:

En situaciones semejantes –oyendo la descripción de esa manera de encontrarse situado en la realidad–, Mishima ha comenzado más de una vez la redacción de una novela. De una en particular. De cierto texto que siempre ha deseado escribir, pero le parece estar incapacitado para llevar a cabo en su totalidad. Uno que trate de una mujer que prepara una olla de arroz. *Todos saben que el arroz que cocinamos está muerto*, ha escuchado Mishima repetir infinidad de veces al personaje inexistente. *Todos conocen también cuál es el destino de cada ración*, contesta otra voz que parece provenir del fondo del texto.<sup>652</sup>

En este texto, aparecen fotos como la del supuesto poeta ciego y su mujer a quien Mishima retrató en algún momento de su vida, la foto está borrosa irónicamente. La paradoja radica en la creación de situaciones que son señaladas como posibles únicamente en el universo de ficción al tiempo que son hipertextuales con otras artes y entre los libros y la vida del autor, los escritores que admira. Tal como hace el arte contemporáneo se dignifican objetos carentes de valor como el retrato de las “pastillas que salvaron a Mishima de la muerte” o el “aspecto de la institución donde se educa a niños con problemas respiratorios”. En medio de estas fotografías, aparece la de Morita, un rostro con mirada siniestra, en blanco y negro contrastando con el colorido de las

---

<sup>652</sup> BELLATIN, Mario, *La clase muerta*, op. cit., p. 19.

fotos. Y en la “pareja de analistas que trabajó el caso de Mishima” retratado el autor, Mario Bellatin. En el otro relato, “Los fantasmas del masajista” las imágenes revelan un “local de karaoke por el cual João pagó una cuota inicial” hasta un “lugar perfecto para saltar al vacío”. La imagen resulta absurda como la palabra, no se necesitan aunque se complementan.

La lectura no lineal que puede realizarse de muchos de los textos de Bellatin tiene esta relación con la imagen y con personajes reales ficcionalizados en la palabra y en la fotografía. También resaltan lo absurdo, el vacío, el sarcasmo, lo irónico y lo terrible. Fragmentos de “algo” descontextualizado que sin embargo adquiere sentido en el planteamiento del escritor. La imagen parte de la escritura pero la palabra en su brevedad se asemeja a la imagen.

Bellatin es un autor que crea un proyecto literario propio y cuestiona el proceso creativo intrínsecamente, se da licencia para experimentar con las palabras, la imagen, las referencias, la identidad, el absurdo. Se aleja de extensos volúmenes, al estilo *bestseller* pero se inserta en el ecosistema global a través de la brevedad, la ausencia territorial, su desvinculación con lo local. La distancia con la estandarización de los gustos masivos es evidente, aunque para ello, se repite a sí mismo. La dificultad de escapar de un patrón es obvia en algunos de sus experimentos narrativos donde recurre a otros de sus libros. El autor enlaza con los conceptos posmodernos de lo breve y lo fragmentario, pero también con la cultura global debido a la omisión de lo local, y a una literatura que encuentra en su propio camino sus referencias.

### 3.4.2. JORGE VOLPI

*Como Ícaro al volar rumbo al sol,  
los intelectuales siempre terminan  
deslumbrados ante el poder.  
¿Cómo eludir esta condena?  
¿Cómo estudiar de cerca el virus sin contaminarse?*

JORGE VOLPI

Entre los efectos inmediatos de la globalización, la rapidez con que se propaga la información es uno de los más notables. Debido a la tecnología al alcance de los usuarios es posible recibir noticias de las que antes existía una noción casi nula. A un clic de distancia las culturas se acercan al menos de manera aparente. De este mundo interconectado nace la cultura global que está presente en la industria cultural y sus propuestas pero también hay otras cuestiones fundamentales que se ponen en evidencia debido a la información al alcance de todos los usuarios que han marcado esta nueva forma de ver el mundo. Por un lado, los descubrimientos científicos que permiten el avance de la medicina y que también sumergen a los individuos en una especie de adicción por la cirugía, la cosmética, la sustancia que detenga el paso del tiempo o que otorgue de manera inmediata la felicidad; por otro, la conciencia ecológica producto de la información sobre el calentamiento global que se ha convertido en una forma de vida; y no se pueden dejar de nombrar los efectos negativos por los cuales la globalización es conocida: contaminación, terrorismo, pandemias, como afirma Lipovetsky:

Un mundo tecnificado cuyo hiperbolismo no deja de exponernos a riesgos mayores, a catástrofes globales: contaminación atmosférica, incógnitas de los OGM [organismos modificados genéticamente], residuos nucleares, calentamiento climático, epidemia de las vacas locas, agotamiento de la biodiversidad. Son riesgos que tienen eso de característico, que no conocen las fronteras nacionales. Así, con la cultura-mundo técnica se afirman la sensación de formar parte de un mundo interdependiente, la toma de conciencia de la globalización de los peligros y una reflexividad cosmopolita.<sup>653</sup>

---

<sup>653</sup> LIPOVETSKY, Gilles, JUVIN, Hervé, *El Occidente globalizado. Un debate sobre la cultura planetaria*, op. cit., p. 49

Además, los descubrimientos científicos han dado avances inimaginables como la manipulación genética. La cultura-mundo como la define Lipovetsky afirma la existencia de un mundo interdependiente que permea todas las áreas de la industria cultural y mantiene a los individuos interconectados. No obstante, la literatura no quiere renunciar a la interpretación del mundo, a pesar de la separación entre las ciencias y las humanidades, y de que el análisis del mundo se le confía más a las ciencias que a las letras. Establecer un diálogo entre las ciencias y la literatura es un rasgo característico de una literatura global aunque ha sido explorada por pocos autores mexicanos.

Jorge Volpi (México, D. F., 1968) es miembro de la generación del *Crack* que tal como veíamos anteriormente, tuvo mucha relevancia en la última década del siglo XX al pronunciarse mediante un manifiesto sobre la situación de la literatura en México. Reivindicando la concepción novelística del *Boom* pero pretendiendo desprenderse de las etiquetas, el *Crack* propone la libertad temática de las obras, la profundidad de los contenidos, y textos cuya complejidad y calidad estilística representen un desafío para los lectores. El grupo fue muy criticado y malinterpretado en su contexto pero reivindicado por el tiempo. Un movimiento que transcurrió en México y que más adelante conectó con otros escritores latinoamericanos (*McOndo*, por ejemplo) con los que compartían al menos la idea de que no se exigiera a los escritores latinoamericanos tener como temática Latinoamérica y escribir bajo el influjo del realismo mágico.

Este movimiento podía considerarse global pues precisamente los autores que formaron parte de la generación del *Crack* o de *McOndo* deseaban inscribirse en la literatura universal con un proyecto personal sin que se exigiera ni seguir la línea del realismo mágico ni hablar de política ni de nada impuesto, exigencia que como vimos anteriormente, fue una consecuencia de los efectos que el *Postboom* tuvo en el

panorama literario internacional. Sin embargo, es justamente la reactivación del Premio Biblioteca Breve concedido a Jorge Volpi en 1999 por su novela *En busca de Klingsor* quien permite que el mercado literario internacional volviera a tender un puente hacia América Latina, esta vez con una novela que no transcurre en México, indiferente a la nacionalidad, con personajes norteamericanos o europeos, lo que impera es una historia relacionada con la ciencia más allá de etiquetas geográficas, temáticas o estilísticas. Esto que en la República mundial de las letras fue muy bien recibido (La novela *En busca de Klingsor* está traducida a más de 25 idiomas) y que le vale un estatuto de escritor global, en el contexto mexicano recibió muchas críticas negativas que lo señalaron, incluso, como un autor “apátrida” y distanciado intencionalmente de un discurso nacional:

Los premios españoles otorgados a Volpi y a Padilla desataron las lenguas viperinas del nacionalismo y de la envidia, enemigos contra los que siempre, pase lo que pase, hay que cerrar filas. De los incombustibles voceros de la charrería nacionalista, que acusaron al crack de traición a la patria por ocuparse de asuntos ajenos al alma nacional y quienes en un acto de fe diazordacista despojaron a estos escritores de la nacionalidad mexicana, poco puede decirse.<sup>654</sup>

El crítico mexicano, Christopher Domínguez, analiza que gran parte de los ataques hacia el grupo del *Crack*, principalmente a Jorge Volpi e Ignacio Padilla se deriva del éxito internacional que estos autores tuvieron a raíz de los premios recibidos en España. Una vez que Volpi ganó el Premio Biblioteca Breve cambió su estatus como escritor: agente literario, contratos con diversas editoriales internacionales, traducciones, invitaciones a dar conferencias, presentar libros, dar cátedras en universidades internacionales y todo lo que, de acuerdo con la teoría de Pascale

---

<sup>654</sup> DOMÍNGUEZ Michael, Christopher, (Marzo, 2004), “La patología de la recepción”, *Letras libres*. Consultado en línea el 27 de enero de 2012: [http://50.18.189.22/sites/default/files/pdfs\\_articulospdf\\_art\\_9427\\_7359.pdf](http://50.18.189.22/sites/default/files/pdfs_articulospdf_art_9427_7359.pdf)

Casanova analizada en el primer capítulo, se requiere para ser un escritor reconocido internacionalmente, un autor global:

Con el premio llegaron para Volpi los agentes literarios, los contratos de traducción, las giras internacionales y, más tarde, la entrada al servicio diplomático mexicano. Entre los jóvenes autores (y entreno pocos de los viejos) se asistía al espectáculo del nacimiento de un jefe de escuela, el hombre a quien se admira, se envidia y se odia en la predecible medida de haber logrado el sueño de muchos.<sup>655</sup>

No obstante, el escritor ha continuado escribiendo una obra considerable que ha cambiado la perspectiva de aquellos que en un inicio parecían ser sus detractores, pues a doce años de haber ganado el premio, Jorge Volpi ha continuado manteniendo su éxito internacional y su proyecto literario. Ha ganado otros premios y reconocimientos como Premio Deux Océans 1999 por *En busca de Klingsor*; el Prix Grinzane Cavour Deux Océans 2000 por *En busca de Klingsor (À la recherche de Klingsor)*; el Premio Mejor Traducción del Instituto Cervantes de Roma 2002 por *En busca de Klingsor (In cerca di Klingsor)*; el Premio Mazatlán de Literatura 2009 por *Mentiras contagiosas*; el Premio Iberoamericano Debate-Casa de América por *El insomnio de Bolívar*; el Premio José Donoso por trayectoria en el 2009; además de la Beca Guggenheim; la Orden de las Artes y las Letras (Francia); la Orden Isabel la Católica (España); y el Premio Planeta-Casa de América (2012), por *La tejedora de sombras*.

Jorge Volpi reflexiona sobre la incidencia del contexto histórico en estos fenómenos culturales que en el caso de los escritores latinoamericanos –como vimos anteriormente– primero deben hacerse de un espacio en su ámbito nacional pero para ser reconocidos en el medio internacional, deben publicar en España para ser distribuidos en el resto de América Latina.

---

<sup>655</sup> *Idem.*

La crisis económica y la descomposición de los diversos regímenes políticos hispanoamericanos durante los años ochenta y noventa, sumados a fenómenos más amplios como la caída del Muro de Berlín y a la disolución del socialismo real, provocó que el aislamiento de los diversos países de Hispanoamérica entre sí se volviese más intenso que nunca. La rica vida editorial de ciudades como México, Buenos Aires, La Habana o Bogotá fue aniquilada por las penurias económicas, llevándose consigo uno de los pocos vínculos capaces de unir a las culturas regionales. Lo mismo ocurrió con la industria cinematográfica, reducida desde entonces al mínimo. En vez de ello, la televisión pasó a ocupar todos los espacios vacíos, convirtiéndose en el único lazo entre los habitantes de los países de la región, con la consiguiente merma en la calidad de los productos culturales que les eran ofrecidos.<sup>656</sup>

La crisis económica de los setenta acabó prácticamente con la industria editorial en América Latina. De pronto, gracias al auge español que inicia a fines de esa década, todas las grandes editoriales de la región latinoamericana fueron adquiridas por empresas existentes en la península Ibérica. El traslado del campo literario latinoamericano al otro lado del Atlántico tuvo varios efectos negativos: si bien a sus filiales se les concedió cierta autonomía, las decisiones estratégicas quedaron reservadas para la megalópolis; los pocos autores latinoamericanos que comenzaron a circular continentalmente eran sin falta elegidos en España; salvo casos excepcionales, las traducciones se concentraron en la península; y, como era previsible, los medios locales redujeron la posibilidad de establecer contactos entre sí:

Por primera vez en dos siglos, España volvió a convertirse en una potencia cultural en la región, lo cual no dejó de generar algunas desventajas. A partir de los años noventa, para ser leído en Colombia o Argentina un escritor mexicano o ecuatoriano necesita ser publicado antes en España (a partir de criterios españoles). Si anteriormente la circulación de libros entre los países de la zona era esporádica y dictada por el azar, ahora las políticas editoriales y comerciales peninsulares pasaron a determinarla casi por completo.<sup>657</sup>

La globalización facilita este proceso que empezó en los años sesenta, la entrada de las multinacionales hace que España se convierta en la megalópolis literaria para Hispanoamérica. Es también, debido a este fenómeno, que podemos conocer autores de

---

<sup>656</sup> VOLPI, Jorge. "Narrativa hispanoamericana, INC." en MONTROYA Juárez, Jesús, ESTEBÁN, Ángel (eds.). *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. op. cit., p. 105.

<sup>657</sup> *Ibid.*, p. 106.



otros países de América Latina dentro del continente porque desde España, las editoriales se encargan de distribuir a los autores pero sólo bajo su criterio. Las casas matrices de cada país no pueden decidir qué autor de otro país latinoamericano pueden distribuir. De acuerdo con Volpi, cuando un libro tiene éxito de ventas tiene más probabilidades de llegar a un mayor número de países, es decir, el mercado global se instala en el local (en España) y controla un mercado global territorialmente más extenso aunque en realidad, controla cada uno de los mercados editoriales locales. Para los escritores nacidos en Latinoamérica, España es uno de sus principales objetivos:

Publicar en España se convirtió entonces en la meta más deseada para un latinoamericano: alcanzarla significaba ascender a una especie de primera clase literaria, editada en Madrid o Barcelona, distribuida en varios países y premiada con toda suerte de ventajas (colaboraciones en periódicos y revistas, viajes a congresos y ferias, inmediato reconocimiento público), frente a una segunda clase, publicada sólo en sus países de origen y condenada al discreto encanto de la gloria local.<sup>658</sup>

El interés de España por la literatura latinoamericana comienza con el *Boom* –tal como hemos visto hasta el momento–, pero también, la etiqueta de que la literatura latinoamericana debe responder a ciertos criterios ha hecho que los escritores nacidos en los sesenta defiendan la libertad creadora, ellos ya saben que la izquierda en la que tanta fe tenían escritores como Cortázar o García Márquez, se ha derrumbado con lo cual, su postura hacia lo político es más escéptica. En un mercado editorial regido por intereses económicos es importante apostar por un proyecto literario propio sin desconectarse del funcionamiento global.

Volpi es también un usuario de las herramientas tecnológicas. Redes sociales, como Twitter con más de 100, 000 seguidores que aumentan cada día y de una red de la que es miembro activo. Hace uso de ella para verter opiniones, compartir los artículos

---

<sup>658</sup> VOLPI, Jorge. *El insomnio de Bolívar*, op. cit., p. 158.

que cada semana escribe para el periódico mexicano, *Reforma*; ocasionalmente para *El País* y para otros medios internacionales como *The Nation*. El escritor ha elegido Twitter como medio de propagación de ideas y de estar más en contacto con su público-lector. Ha escrito ya una conferencia escrita con aforismos a modo de *tuits* sobre la literatura en América-Latina: frases breves escritas casi en 140 caracteres que fueron pronunciadas en un congreso sobre Carlos Fuentes, publicadas por la revista *Nexos*, pero también, *en línea* por sus seguidores de diversas partes del mundo: “6. América Latina, esa América Latina, sólo existió durante ese “breve espacio”: cuando todos, dictadores, guerrilleros, escritores y músicos, e incluso los ciudadanos de a pie, creían que su trabajo los volvía auténticamente latinoamericanos.”<sup>659</sup> Hay una voluntad explícita del autor por conectarse con las nuevas herramientas provenientes de la tecnología y del acceso rápido a la información, en su cuenta de Twitter pueden leerse, además de tener el link a sus artículos, frases como “Un mundo de pantallas, de todos los tamaños, para leer, ver videos, jugar, interactuar con los demás: si les asusta, ya están allí”, o “El fin de las fronteras y las aduanas. De la distinción entre lo local y lo global. De la literatura como marca de identidad.” “El futuro de la cultura depende de las reglas que ahora imaginemos: cambiarán derechos de autor y regalías, la propiedad intelectual”<sup>660</sup> Digresiones literarias, políticas, personales en 140 caracteres y ante un público inmediato que contesta, opina, diserta. Un mecanismo también de autopromoción: anunciar conferencias, presentaciones de libros, reconocimientos, clases impartidas, próximos talleres de manera instantánea para aquellos que estén conectados.

---

<sup>659</sup> VOLPI, Jorge (01 de septiembre de 2011), “La nueva narrativa hispánica de América (en más de 100 aforismos, casi *tuits*), *Nexos*. Consultado en línea el 31 de enero de 2012: <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2099498#.TmASgV2yho4.twitter>

<sup>660</sup> VOLPI, Jorge, “El futuro de la cultura depende de las reglas que ahora imaginemos: cambiarán derechos de autor y regalías, la propiedad intelectual.” 20 de julio de 2011, 6:14 a.m. Tweet.

El autor también escribe para el blog *El boomeran(g)*<sup>661</sup> donde incluso ha publicado una novela antes que en papel, *El jardín devastado* (2008) aparecía semanalmente en breves capítulos por el blog casi en su totalidad y posteriormente fue publicada en libro impreso por la editorial Alfaguara. El hecho de que apareciera en blog de manera gratuita no impidió que se vendiera físicamente y que se tradujera al francés. Fue además una doble experimentación de escritura: la novela fue escrita a mano, posteriormente, transcrita al ordenador, para después ser difundida de manera inmediata en el blog, con retroalimentación instantánea de los ciber-lectores, y como destino final: el libro impreso: "Escribir a mano cambia bastante el ritmo de la prosa por lo que se cansa la propia mano o por la velocidad que es menor, me gustaba esa combinación entre lo más primario y lo más tecnológico"<sup>662</sup> Se trata, además, de una autobiografía, que alterna capítulos de la historia del narrador, un hombre de 40 años que regresa a su país después de muchos años, con la historia de Laila, una joven que pierde a su familia en Irak. La concepción universalista de la obra del escritor está en novelas de gran extensión, como la trilogía del siglo XX compuesta por *En busca de Klingsor*, *El fin de la locura* y *No será la tierra*; y novelas cortas escritas con un estilo más lírico como es el caso de *El jardín devastado*, *A pesar del oscuro silencio*, *Días de ira* y *Oscuro bosque oscuro*.

Esta visión global de la novela radica principalmente en que el autor considera a la novela como una forma de conocimiento semejante a cualquier otra disciplina científica o de ciencias sociales, donde la imaginación es la herramienta y la literatura sirve para explorar con telescopio y microscopio el universo: de la historia de la

---

<sup>661</sup> VOLPI, Jorge, El blog de Jorge Volpi, *El Boomeran(g)*. Consultado en línea el 13 de noviembre de 2011:

<http://www.elboomeran.com/blog/12/blog-de-jorge-volpi/>

<sup>662</sup> ETHEL, Carolina, (28 de diciembre de 2008), "Volpi desnuda su dolor en 'El jardín devastado'", *El País*. Consultado en línea el 2 de febrero de 2012:

[http://www.elpais.com/articulo/cultura/Volpi/desnuda/dolor/jardin/devastado/elpepicul/20081228elpepicul\\_2/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/Volpi/desnuda/dolor/jardin/devastado/elpepicul/20081228elpepicul_2/Tes)

humanidad a los mundos interiores. Esto se refleja en un proyecto narrativo de gran envergadura donde se mezclan la novela y el ensayo difuminando los límites entre estos dos géneros. El tema central es el mal escenificado a través del poder, no solamente el poder político sino todas las formas de poder que ejercen los seres humanos unos sobre otros, en la política, las ideas y en el amor muy particularmente. La trilogía del siglo XX cuyo objetivo principal es tratar de indagar a través de la vida de los personajes todos los acontecimientos más relevantes del siglo XX: *En busca de Klingsor*, la ciencia y la literatura contextualizadas en la segunda guerra mundial; *El fin de la locura*, donde el psicoanálisis es la disciplina fundamental a través de personajes claves de la historia de la década de los sesenta; y *No será la tierra*, donde la visión radica en los personajes femeninos y como contexto, la novela se sitúa en el fin del comunismo. Son novelas totales que reflejan lo propuesto por el manifiesto del *Crack*, como vimos anteriormente, por la mezcla de discursos provenientes de la ciencia, de la política, de la historia, del arte para explorar desde esas perspectivas tres momentos claves del siglo XX.

## A. Concepción novelística

*NOVELA. La gran forma de la prosa  
En la que el autor,  
mediante egos experimentales (personajes),  
examina hasta el límite  
algunos temas de la existencia.*

MILAN KUNDERA

### 1) Contexto.

*Una buena novela es,  
en realidad,  
un tratado sobre el yo.*

JORGE VOLPI

En el capítulo anterior intentamos establecer una secuencia histórica de lo que ocurrió con la literatura latinoamericana desde el *Boom* hasta nuestros días, por ser este movimiento el impulsor de la literatura latinoamericana en un escenario global, remitiéndonos, esencialmente, a la teoría de Pascale Casanova quien coloca en la figura de Alejo Carpentier un gran promotor de la literatura y teórico de lo “real maravilloso”: lo que sucede naturalmente en América –y que puede tener un halo de exotismo para los ojos europeos– se percibe por los nativos como algo natural. Este concepto aunado al de realismo mágico (ver capítulo 2) y al marketing editorial que promocionaba la literatura latinoamericana en el mundo, da como resultado que, en un contexto global, el realismo mágico fuera considerado como *la* literatura proveniente de América, hecho que tuvo sus repercusiones en la literatura del denominado post boom, donde muchos escritores no pudieron traspasar las fronteras y más que clasificaciones determinadas tenemos obras literarias específicas que no tuvieron la repercusión global-internacional rodeada de premios, traducciones y demás que décadas antes tuvo el *Boom*. De esta manera llegamos al *Crack* a finales de los años noventa, que como dice Carlos Fuentes: “La del crack es la primera generación literaria que se da un nombre propio después del boom.”<sup>663</sup> Lejos de lo que muchos de sus críticos contemporáneos pensaban –abogar por novelas totales y negar el realismo mágico como única vía de creación, estaban

---

<sup>663</sup> FUENTES, Carlos, *La gran novela Latinoamericana*, Madrid: Alfaguara, 2011, p. 360.

contra el *Boom*— los autores del *Crack* admiran esa tradición y deseaban inscribirse en ellas, no obstante, anunciando nuevas temáticas y libertad creativa, dice Jorge Volpi en una entrevista respecto a las primeras novelas publicadas como grupo: “(...) Lo que queríamos es que los libros aparecieran al mismo tiempo y que el nombre de la colección, sólo para nosotros, fuera *Crack*. El nombre hacía juego con el *boom*, queriendo significar resquebrajadura o ruptura, pero dentro de la tradición de ruptura y continuidad de la que habló Octavio Paz.”<sup>664</sup> Fuentes señala algo similar con respecto al *Crack*: “Hizo bien en establecer un espacio y una diferencia, no para negar una tradición, sino para hacernos ver que había una nueva creación —y que no hay creación que valga sin tradición que la sostenga.”<sup>665</sup> La tradición no fue negada por el *Crack*, pero tal como vimos en el libro *Crack. Instrucciones de uso*:

Con lo que sí se adhiere el *Crack*, y es importante recordarlo aquí, es con un tipo de novela que se aboque a reimaginar el mundo y que desee inventarlo, no que lo remede o calque; procuramos una novela incluyente, cosmopolita, ambiciosa, experimental y difícil si cabe, anclada en la tradición de la novela «profunda» o compleja, una novela del lenguaje, subversiva y totalizadora (lo que no siempre implica extensa) y con una clara noción de forma, o mejor: con una voluntad expresa de forma que, creo —al igual que pensaba Donoso— no se encontraba en la literatura latinoamericana antes de la llegada de Onetti, Carpentier, Guimarães Rosa y Juan Rulfo.<sup>666</sup>

Abogar por novelas totales no se contradice con la libertad temática, Jorge Volpi considera que si la indagación sobre la esencia de la literatura latinoamericana está vigente es por la presión de críticos y académicos que aún persisten en la creencia de nacionalismos: “Si a la fecha tantos críticos y académicos aún persiguen un distintivo para la literatura latinoamericana, y organizan decenas de congresos en los cuales siempre se excluye a escritores españoles, es porque los fantasmas del nacionalismo

<sup>664</sup> CARRERA, Mauricio, KEIZMAN, Betina, *El minotauro y la sirena. Entrevistas-ensayos con nuevos narradores mexicanos*, México: FONCA, 2001, p. 246.

<sup>665</sup> FUENTES, Carlos, *La gran novela Latinoamericana*, op. cit., p. 360.

<sup>666</sup> URROZ, Eloy. “El *Crack* en el vórtice de la novela mexicana” en *Crack. Instrucciones de uso*. op. cit., p. 154.

todavía merodean entre nosotros.”<sup>667</sup> Hay un sector entre críticos, académicos e incluso editorial que tergiversan la noción de lo local y de preservar una cultura identitaria con el extremo que son los nacionalismos y que tanto daño han causado a la humanidad. En los discursos, este sector tienen empeñadas sus demandas y entiende que una de las formas de preservar la identidad es a través de las narraciones, tal como lo veíamos con García Canclini, las narraciones construyen las identidades y las dan a conocer al mundo, por eso muchos escritores se dieron en el pasado a la tarea de construir un discurso nacional que les permitiera identificarse. En el mundo global esa concepción ha dejado de tener vigor:

Aún así, éste [el nacionalismo] ha ido perdiendo vigencia entre las nuevas generaciones de escritores, en especial entre los nacidos a partir de 1960. Testigos del desmoronamiento del socialismo real y del descrédito de las utopías, y cada vez más escépticos frente a lo político, estos autores parecen haberse desprendido por fin de cualquier constreñimiento nacional. Si bien ninguno reniega abiertamente de su patria, se trata ahora de un mero referente autobiográfico y no de una denominación de origen. A diferencia de sus predecesores, ninguno de ellos se muestra obsesionado por la identidad latinoamericana –y menos aún por la mexicana, la boliviana o la argentina– aun si continúan escribiendo sobre sus países o incluso de sus vecinos.<sup>668</sup>

La identidad ha dejado de ser un tema obsesivo, al contrario de lo que sucedía a principio del siglo XX, la relación de los escritores nacidos en los sesentas con su país de origen, además de referencia biográfica, puede funcionar como un vehículo para sus obras sin ser este un rasgo distintivo. Estos escritores ya no tienen la necesidad de dar visibilidad a la literatura de un continente que comparte la lengua, de eso ya se encargaron los escritores del *Boom*, como señala Jorge Volpi en su libro de ensayos, *El insomnio de Bolívar*:

Más que descubrir un continente, colocar en el mapa una región antes olvidada, convertirse en sus portavoces o posicionarse en la vanguardia de sus élites, los nuevos narradores hablan de sus países sin resabios de romanticismo o de compromiso político, sin esperanzas ni planes de futuro, acaso sólo con el orgulloso desencanto de quien

---

<sup>667</sup> VOLPI, Jorge. *El insomnio de Bolívar*, op. cit., p. 168.

<sup>668</sup> *Idem*.

reconoce los límites de su responsabilidad frente a la historia. En vez de presentarse como inventores de América Latina —el gran logro del *Boom*—, contribuyen a descifrarla a desarmarla.<sup>669</sup>

La apertura se debe también a la influencia que tienen sobre los autores y lectores los medios de comunicación: si para el *Boom*, el cine fue fundamental; para los escritores en el siglo XXI, la televisión y el Internet constituyen parte de su bagaje cultural. La amenaza de la globalización hace que muchos escritores, críticos, académicos, editores se sientan en la necesidad de posicionarse como defensores de lo local por el miedo a la homogeneización que como ya hemos visto es uno de los mayores temores de los efectos de la globalización, sin embargo, uniformar la literatura no depende de que se tengan o no rasgos regionales, la calidad literaria implica retos que son difíciles de estandarizar y su riqueza radica en la diversidad:

Es entonces cuando los globalifóbicos de la literatura hacen su aparición para denunciar los efectos perniciosos de este fenómeno que ellos interpretan como una lamentable pérdida de los valores regionales. No deja de ser curioso que, al hacerlo, en realidad repitan los mismos argumentos de los críticos nacionalistas de los años treinta. Según ellos, la verdadera literatura hispanoamericana debería mantenerse fiel a sus valores regionales para contrarrestar la homogeneización impuesta por el mercado global. Por desgracia, no se dan cuenta de que su proclama no hace otra cosa que seguirle el juego al mercado: al empeñarse en preservar a toda costa lo 'hispanoamericano', los globalifóbicos de la literatura cancelan de un tajo la rica tradición cosmopolita de Hispanoamérica (que es, quíerose o no, otra forma de ser profundamente hispanoamericano). Dado que la literatura de Occidente ya no requiere autoafirmarse ni forjar su identidad —¿a quién se le ocurriría buscar la especificidad de la literatura italiana o francesa?—, la literatura hispanoamericana entendida como marca sólo tiene como objetivo llenar el hueco del mercado que le corresponde, sin tener argumentos para oponerse a una de las verdaderas desventajas de la globalización: la confinación en estancos cerrados de las particularidades regionales como meros productos de exportación.<sup>670</sup>

Imponer unas características específicas a la literatura de una región, suele tener el efecto contrario al que desean, ya que el temor a la uniformidad hace que defiendan la existencia de una literatura del Tercer Mundo con peculiaridades impuestas en el Primer

---

<sup>669</sup> *Ibid.*, 170.

<sup>670</sup> VOLPI, Jorge. "Narrativa hispanoamericana, INC." en MONTROYA Juárez, Jesús, ESTEBÁN, Ángel (eds.). *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. op. cit., pp. 107-108.



Mundo. En países europeos o en Estados Unidos nadie se cuestiona sobre las temáticas elegidas por sus escritores ni se les exige ningún sello distintivo. En América Latina, la herencia del siglo XIX y XX ha repercutido en la literatura posterior que critica el cosmopolitismo, que Jorge Volpi señala como algo “profundamente latinoamericano” debido a que esa rama intelectual ha existido al mismo tiempo que los regionalismos (tal como analizamos en el capítulo 2):

Pero continúa existiendo [la narrativa hispanoamericana], asimismo, como una rica tradición literaria. Prueba de ello es que un escritor argentino y uno salvadoreño se siguen identificando con ella porque, más allá de sus diferencias, los dos reconocen a Cervantes, Lope de Vega y Quevedo, pero también a Macedonio Fernández, Alfonso Reyes o Gabriel García Márquez como parte de su propia tradición literaria. Si sólo fuese por ello, la existencia de la literatura hispanoamericana parecería asegurada. En cambio, afortunadamente la narrativa hispanoamericana ha dejado de existir como un *corpus* uniforme, vendible y exportable; es decir, como *marca*. La especificidad de la literatura hispanoamericana, en nuestros días, es sólo una ilusión: los narradores hispanoamericanos han dejado de escribir sobre los mismos temas, no responden a realidades particularmente cercanas (o, en todo caso, no tienen demasiada posibilidad de comprobarlo), los lectores de cada país no se sienten particularmente identificados con los escritores hispanoamericanos (pueden leer con más facilidad e igual complicidad a un autor europeo o norteamericano) y los escritores de esta parte del mundo se sienten parte de muchas otras tradiciones literarias además de la hispanoamericana.<sup>671</sup>

Las tradiciones e influencias literarias que conforman a los escritores son muy variadas con lo cual, no puede constreñirse únicamente a la literatura local. Tampoco desean los escritores hispanoamericanos, de acuerdo con Volpi, seguir existiendo como una marca vendible que ofrece unos determinados parámetros estéticos. Esto no significa que haya un regreso a las literaturas locales porque eso significaría regresar a los nacionalismos que en nada convergen con la realidad de un mundo en expansión, ante todo esto cabe la pregunta de ¿entonces qué pasa con la narrativa hispanoamericana como concepto? Para Jorge Volpi la existencia de la literatura latinoamericana como concepto no es algo estático y rígido sino la mera intención de los escritores de identificarse con otros escritores que han nacido en esa parte del continente americano:

---

<sup>671</sup> *Ibid.*, pp. 109-110.

Creo que si algún valor tiene en nuestros días que la literatura hispanoamericana siga existiendo es su condición de entelequia. De fantasía de unos cuantos lectores y escritores. Su naturaleza es parecida a la de las genealogías: saber quiénes fueron nuestros padres o nuestros abuelos nos sirve para conocernos mejor a nosotros mismos, por más que ellos hayan muerto y ya no podamos preguntarles nada. Con la tradición sucede lo mismo: no es algo que exista de modo inmanente, no es un corpus ni un canon, sino una creencia. La literatura hispanoamericana existe, simplemente, cada vez que alguien busca responder (como lector, escritor o crítico) a algún escritor que haya existido en esta apartada región del mundo.<sup>672</sup>

Los escritores nacidos en América Latina se saben parte de una tradición hispanoamericana pero no la consideran como exclusiva: la literatura es su tradición. Lo que tienen en común, señala Volpi, es una relación nada traumática con el *Boom*, tal como les sucedió a las generaciones literarias anteriores, una admiración especial por Roberto Bolaño y una apelación directa a la libertad temática y estilística en sus obras:

Sus libros no pretenden sumarse a las piedras con que los novelistas del siglo XIX hasta el *Boom* levantaron la catedral de la literatura latinoamericana, sino ser fragmentos dispersos que condensan, en sí mismos, toda la información posible sobre los desafíos que hoy enfrenta América Latina. El paradigma ya no consiste en edificar una nueva torre o una nueva cúpula, sino en trazar un *holograma*: novelas que sólo de manera oblicua y confusa, fractal desentrañan el misterio de América Latina. Novelas que encuentran su más alto modelo en *Los detectives salvajes* (1998) y sobre todo en ese magnífico holograma de la región, tan poco explorado –y tan cercado ya por los prejuicios y los malentendidos–: la sombría y enigmática 2666 (2004) de Roberto Bolaño.<sup>673</sup>

Más que encontrar una literatura que responda a un concepto general, existen obras con libertad temática y estilística de escritores que pueden mantener una amistad, o una perspectiva similar sin que sus novelas se relacionen necesariamente. Jorge Volpi se inserta en esta tradición y él mismo ofrece esta apreciación general de la situación de América Latina en sus ensayos teorizando sobre los otros escritores, sobre todo de su generación, pero también esta visión incide en su obra misma, como dice Milan Kundera: “El escritor se inscribe en el mapa espiritual de su tiempo, de su nación, en el de la historia de las ideas.”<sup>674</sup>

---

<sup>672</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>673</sup> VOLPI, Jorge, *El insomnio de Bolívar*, op. cit., pp. 170-171.

<sup>674</sup> KUNDERA, Milan, *El arte de la novela*, Barcelona: Tusquets, 1986, p. 170.

Las novelas de Jorge Volpi responden a la concepción de novelas del *Crack*: arduas, ambiciosas, plagadas de conceptos universales y desterritorializadas en el sentido nacionalista: *En busca de Klingsor*, por ejemplo, su novela más traducida no transcurre en México, no tiene personajes mexicanos y se ocupa de unos científicos en la Alemania nazi. Extraliterariamente, su éxito la convirtió en una novela súper-ventas, tal como señala Carlos Fuentes:

(...) Aparte de los horrorosos *Miserables* y *Miss Saigón*, el boleto más codiciado en la capital mundial del teatro, que es Londres, era Copenhague, la obra de Michael Frayn sobre el encuentro Bohr-Heisenberg. Y en las playas de España el verano de 1999, aparte, otra vez, de los espantosos Ken Follet y compañía, el libro que más se leía era *En busca de Klingsor*, del mexicano, Jorge Volpi, Premio Biblioteca Breve, en el que Heisenberg ocupaba un misterioso lugar protagonista.<sup>675</sup>

Las novelas de Volpi en general y *En busca de Klingsor* (y por consiguiente, toda la trilogía) en particular llevan como precepto intrínseco alejarse de la literatura *light*, un concepto del que se hablaba en la época en que Volpi publicaba sus primeros textos: “(...) Teníamos la idea de que había pocas oportunidades de publicar y que la literatura mexicana de éxito en ese momento era la literatura más fácil, más *light*. Es el momento de la polémica entre literatura *light* y literatura “difícil” que hacía *Vuelta* y su grupo.”<sup>676</sup> Tal como vimos en el capítulo anterior, la literatura latinoamericana en el ámbito internacional había sido poca o casi nula después de los autores del *Boom*. Autoras como Isabel Allende o Laura Esquivel se coronaban como las más vendidas de la década de los noventa con obras plagadas del eco del realismo mágico. Y muchos otros autores del *post-boom* se centraban en el ámbito literario local donde eran publicados y conocidos sin que hubiera oportunidad de cruzar el Atlántico. La literatura, entonces, estaba supeditada a la mercadotecnia: *se vende* literatura latinoamericana = realismo mágico. Estas reflexiones han perseguido a Jorge Volpi desde sus primeras obras hasta

---

<sup>675</sup> FUENTES, Carlos, *La gran novela Latinoamericana*, op. cit., p. 364.

<sup>676</sup> CARRERA, Mauricio, KEIZMAN, Betina, *El minotauro y la sirena. Entrevistas-ensayos con nuevos narradores mexicanos*, op. cit., p. 246.

*El insomnio de Bolívar*, que como veíamos anteriormente, reflexiona sobre la existencia de América Latina como unidad poniendo en evidencia el desconocimiento de la producción literaria que se suscita de un país al otro del continente, el papel relevante de España como capital literaria y sus decisiones en cuanto a la distribución de los libros, insertándose él mismo en ese sistema literario en el que la alta cultura y la cultura popular se funden para crear productos culturales que coincidan con el gusto del público global y que permitan la subsistencia de todos los actantes de la República mundial de las letras.

Los escritores latinoamericanos se descubren diversos entre sí. Todo aquellos ideales propugnados por el *Boom* (al menos en sus inicios cuando creían en regímenes políticos que podían cambiar el destino del mundo) que unían a los escritores quedaba en otra época. La obra de los escritores de la generación de Volpi tenían poco en común, salvo la libertad temática y de estilo que en el caso de Volpi y de los miembros del *Crack*, la idea era volver a las novelas totales que implicaran un reto en el lector, literatura ‘compleja’ que se aleje de todo lo *light* que invade las librerías. Pero no por ello distanciada de su contexto vital, al menos en el caso de Volpi: *En busca de Klingsor* ganó un importante premio, recordemos que antes lo obtuvieron Vargas Llosa o Carlos Fuentes y significó un puente entre el continente americano y España

## 2) La novela.

En el libro de ensayos *Mentiras contagiosas* (Páginas de Espuma, 2008) el autor, Jorge Volpi inicia con un texto de ficción que se titula “Réquiem por la novela” escrito por un narrador que desde el futuro explica al lector que la novela ha muerto, porque en el futuro resultaba casi imposible concebir las horas que los individuos dedicaban al consumo de la ficción: “De otro modo, ¿cómo entender que los adultos racionales se

consagrasen a tramar estos divertimentos, que seres inteligentes disfrutasen con sus engaños, que lectores sensatos se conmoviesen con sus mentiras?”<sup>677</sup> En un tono irónico y situado a medio camino entre la ficción y el ensayo, Volpi describe a las novelas como un especie de “virus” que intentan “infectar” al mayor número de lectores, mientras que define a los escritores irónicamente como: “Taimados, astutos, diestros para la manipulación y el disimulo, esconden su brutalidad bajo una fachada inofensiva.”<sup>678</sup> Para el autor, la literatura dista de ser un simple vehículo para el entretenimiento, la ficción tiene una función esencial para los individuos.

Recurriendo a la teoría de Darwin en el ensayo mencionado anteriormente, pero también, a la neurociencia (como hará con un siguiente ensayo, *Leer la mente*), Volpi intenta demostrar teóricamente la utilidad de la ficción y con ella, su propio trabajo como escritor. Ideas que provienen de la ciencia y permean la literatura:

Según el filósofo Daniel Dennett, la evolución darwiniana es una «idea peligrosa» que corroe cuanto toca, semejante a un ácido universal: es la única herramienta inventada por el ser humano capaz de ofrecer una explicación racional sobre toda clase de fenómenos biológicos, políticos, sociales o culturales, incluyendo nuestra presencia en la Tierra, sin necesidad de recurrir a un creador.<sup>679</sup>

Un mundo concebido bajo preceptos científicos prescinde de la religión y la fe, un mundo al que pertenece la literatura y los escritores como creadores de sus propios mundos, dioses que pretenden “contagiar” a otros humanos para que los lean. Creadores de ficciones que no intentan “mentir” sino ofrecer al lector el fragmento de alguna vida. La ficción: “Por más que esté construida como una mentira intencional, no busca perseverar en el engaño, sino construir verdades distintas, autónomas y coherentes con sus propias reglas.”<sup>680</sup> Una de las formas de la ficción es la novela (tenemos el cine, el teatro, las series de televisión, los videojuegos, etc.) y Volpi la define como: “La novela

---

<sup>677</sup> VOLPI, Jorge, *Mentiras contagiosas*, Madrid: Páginas de Espuma, 2008, pp. 11-12.

<sup>678</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>679</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>680</sup> *Ibid.*, p. 24.

es una de las mutaciones de la ficción. En términos evolutivos, es un conjunto de ideas –de *memes*– que se transmiten de una mente a otra por medio de la lectura. Una novela no es un libro, ni los caracteres escritos sobre el papel, ni tampoco el significado de estos signos: una novela sólo se completa cuando sus ideas infectan al lector.”<sup>681</sup> Es decir, la novela está compuesta por un conjunto de ideas cuya intención primordial es que el mayor número de mentes posibles las conozcan, las lean. Y en este afán científico el autor compara a las novelas que como un virus se inoculan rápidamente entre los lectores y sólo aquellas que son más aptas para sobrevivir en el tiempo perduran, las ideas como las novelas “infectan” a un número determinado de comensales (que no necesariamente implica que sobrevivan las mejores ideas/novelas): “(...) El absceso del fascismo ha sido extirpado, pero la idea sigue viva, hoy día en sus implacables enemigos...”<sup>682</sup> dice la voz del científico Schrödinger convertido en personaje de *En busca de Klingsor*. Volpi afirma que la novela es una herramienta de investigación de la realidad:

Siempre he tenido la convicción de que la novela puede ser un gran instrumento de investigación de la realidad, no sólo en el sentido histórico, sino también político, social. Para muchos, la novela es un entretenimiento o una forma de contar historias por contar historias. Yo creo que la novela es una de las grandes invenciones de la especie humana, que permite a través de la ficción y de vidas individuales investigar también la realidad.<sup>683</sup>

¿Por qué la novela nos sirve para el conocimiento? ¿No se trata de elementos de ficción? ¿De “irrealidades”? En un libro de ensayos más reciente titulado *Leer la mente* (Alfaguara, 2011), Jorge Volpi profundiza sobre la manera en que la ficción, más concretamente, la literatura incide en el ser humano. Desde una perspectiva neurológica

---

<sup>681</sup> *Ibid.*, pp. 25-26.

<sup>682</sup> VOLPI Jorge, *En busca de Klingsor*, Barcelona: Seix Barral, 1999, p. 281.

<sup>683</sup> LARRAURI, Eva, (06 de octubre de 2006), “Entrevista a Jorge Volpi: La novela preserva el espíritu renacentista”, *El País*. Consultado en línea el 2 de febrero de 2012: [http://www.elpais.com/articulo/cultura/novela/preserva/espiritu/renacentista/elpepicul/20061006elpepicul\\_6/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/novela/preserva/espiritu/renacentista/elpepicul/20061006elpepicul_6/Tes)

(en este proyecto de dar bases científicas a lo humanístico y borrar los límites que separan a las ciencias de las humanidades), Volpi indaga en los confines del cerebro para tratar de explicar el hecho de que los individuos dediquen tantas horas de sus vidas a consumir y producir ficciones: “Verdad de Perogrullo confirmada por las ciencias cognitivas: todo el tiempo, a todas horas, no sólo percibimos nuestro entorno, sino que lo recreamos, lo manipulamos y lo reordenamos en el oscuro interior de nuestros cerebros –no sólo somos testigos, sino *artífices* de la realidad–.”<sup>684</sup> Los mecanismos que utiliza el cerebro para percibir la realidad apenas se diferencian de los que utiliza para percibir la ficción: a través de los sentidos los seres humanos somos capaces de conocer nuestro entorno real e imaginario. Los neurocientíficos han estudiado el cerebro y concluyen que su función primordial no es el almacenaje de nostalgias y recuerdos sino la predicción del futuro, el cerebro humano intenta adelantarse a los acontecimientos, y la ficción es una material invaluable para el conocimiento de los otros y del yo:

El *como si* que nos permite tolerar el universo imaginario de una novela es idéntico, pues, al *como si* que nos lleva a asumir que la realidad es tan sólida y vigorosa como la presenciamos. Si la ficción se parece a la vida cotidiana es porque la vida cotidiana también es –ya lo suponíamos– una ficción. Una ficción sui géneris, matizada por una ficción secundaria –la idea de que la Realidad es real –, pero una ficción al fin y al cabo.<sup>685</sup>

Los humanos nos identificamos con lo que vemos en una película, en una serie de televisión, en el teatro, somos empáticos con los personajes de las novelas y experimentamos de una manera muy cercana las experiencias de los seres de ficción: los personajes. Volpi describe en este ensayo cómo ese concepto de empatía formulado por los griegos ha avanzado en el mundo científico contemporáneo y se ha descubierto que el cerebro humano posee unas neuronas que lo impulsan a imitar a sus semejantes:

---

<sup>684</sup> VOLPI, Jorge, *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción*, Madrid: Alfaguara, 2011, p. 16.

<sup>685</sup> *Ibid.*, p. 19.

(...) Hoy sabemos, gracias a los estudios de Giacomo Rizzolatti y sus colegas, que la empatía es un fenómeno omnipresente en los humanos –al igual que en ciertos simios, elefantes y delfines–, originada en un tipo especial de neuronas, las ya célebres «neuronas espejo», localizadas, para sorpresa de propios y extraños, en las áreas motoras del cerebro. Desde allí, estas sorprendentes células nos hacen imitar los movimientos animales que se atraviesan en nuestro camino *como si* fuéramos nosotros quienes los llevamos a cabo. Al hacerlo, no sólo reconocemos a los agentes que nos rodean, sino que tratamos de predecir su comportamiento, en primera instancia, para protegernos de ellos y, a la larga, para comprenderlos a partir de sus actos.<sup>686</sup>

A la idea del arte como elemento lúdico, Volpi le añade que el funcionamiento cerebral de los individuos es igual para conocer el mundo real que el de la ficción, funciona de la misma manera y el cerebro con su más grande invención, el *yo*, organiza el conocimiento diferenciando la ficción de la no ficción. Identificarse con el otro, reproducir en el cerebro las vivencias de los otros, intentar adivinar el futuro a través de la ficción, las reacciones de los que nos rodean, conmovernos con una película, interpretar al *yo* a través de una novela o un cuento no es casualidad. Empieza como un juego que puede parecer simplemente divertido, entretenido; pero indagando, el escritor descubre en la ficción un vehículo de conocimiento. Y si bien reivindica todas las formas en que se nos presenta la ficción, otorga a la literatura un lugar privilegiado:

Si la ficción ensancha nuestra idea de nosotros mismos, la ficción literaria, las novelas y los cuentos lo hacen de una manera no más poderosa, pero sí más profunda, que otros géneros. No menosprecio a ninguno: el cine, la televisión, el teatro o los videojuegos pueden ser tan ricos como una narración en prosa, pero sólo en la narración en prosa despierta en nosotros la sensación de penetrar en las conciencias ajenas de manera directa y espontánea –inmediata.<sup>687</sup>

En este análisis el autor intenta desentrañar hasta sus consecuencias más internas la raíz de la actividad literaria refiriéndose tanto al emisor-autor como al receptor-lector, sin descartar, como hemos señalado, ninguna de las formas de la ficción, consciente el autor de que en la actualidad, otros medios de ficción son más consumidos por una

---

<sup>686</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>687</sup> *Ibid.*, p. 24.



mayoría que la literatura. En el mundo contemporáneo la industria cultural se propaga por todos los extremos del planeta, tal como hemos analizado, la globalización tiene su propia propuesta cultural: homogénea, ecléctica, espectacular. Citando a Lipovetsky acerca de la cultura-mundo:

Así pues, la cultura-mundo abarca un territorio mucho más vasto que el de la «cultura culta», grata al humanismo clásico. Más allá de la cultura ilustrada y noble, lo que se impone es la cultura extendida del capitalismo, el individualismo y la tecnociencia, una cultura globalizada que estructura de modo radicalmente nuevo la relación de la persona consigo misma y con el mundo. Una cultura-mundo que no es reflejo del mundo, sino que lo constituye, lo engendra, lo modela, lo evoluciona, y esto a nivel planetario.<sup>688</sup>

Lipovetsky describe una “alta cultura” cada vez más ausente sustituida por una cultura-mundo producto de la globalización, impulsada por ella, y reconocida por ella donde predomina la imagen, lo visual, lo inmediato, lo fácil. En literatura también las librerías son invadidas por *bestsellers*, que siguen ciertos patrones temáticos y apelan a la sencillez del lenguaje, alejándose de una lectura compleja (misma que señala el *Crack* en su *Manifiesto*, como hemos visto anteriormente). Tal como dice Alessandro Baricco: son libros cuya referencia no está en otros libros sino en agentes externos al libro: “¿Queréis una pequeña reglita que sintetice todo esto? Aquí la tenéis: *los bárbaros* *tienden a leer únicamente los libros cuyas instrucciones de uso se hallan en lugares que NO son libros.*”<sup>689</sup> Baricco nos hace reflexionar sobre la época en la que vivimos, una época en la que los medios de comunicación tienen gran influencia, la era de la sobreinformación debido al auge del Internet, en la que el cine y la televisión constituyen gran parte del entretenimiento de los individuos, una época en la que leer un libro que a su vez, requiere de otros libros para comprenderlo, representa un obstáculo para los lectores acostumbrados a la inmediatez de la comunicación, y prefieren leer un texto

---

<sup>688</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, op. cit., p. 11.

<sup>689</sup> BARICCO, Alessandro. *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*. op. cit., pp. 83-84.

que no requiera más allá del ejercicio de lectura realizado en el momento. Además, que mantenga una relación con la cotidianeidad del individuo en materia de entretenimiento; por ejemplo, libros llevados al cine, o viceversa, libros que se escriben de una película que previamente se ha visto en pantalla o que se puede ver en el DVD, es decir, que sostengan cualquier referencialidad con el mundo exterior. Volpi es consciente de que los lectores-espectadores consumen todo tipo de ficción, y sobre todo, justamente esta ficción, explicada por Baricco, que responde a la necesidad de lo inmediato:

Nos seducen inevitablemente las situaciones conocidas: en su interior nos sentimos cómodos, a salvo. Conocemos tan bien ciertos patrones, que ya ni siquiera reparamos en cuántas veces lo repetimos. La mayor parte del tiempo somos víctimas de esta inercia acomodaticia –y salvadora–. De allí el éxito probado de las fórmulas narrativas, de la telenovela al folletín, de la literatura de género a los finales felices de Hollywood. Por fortuna, nuestro cerebro está sediento de novedad: la exposición incesante a un mismo patrón, repetido mil veces, puede acabar por derrumbarnos en la fatiga o el hastío<sup>690</sup>

El valor que Volpi le concede a la ficción desde el funcionamiento cerebral le hace partícipe al lector explícitamente a que reflexione sobre el tipo de ficción que consume y que a fin de cuentas, habrá de ser el parámetro con el que mida el mundo, *su* mundo. Tal como propone Umberto Eco, en sus análisis acerca del papel del lector en los textos literarios, pues de una manera similar –y demostrada en el ensayo de Volpi, neurológicamente– a como un lector aborda un texto, es también como se enfrenta al mundo: (...) Toda obra se propone al menos dos tipos de lectores. El primero es la víctima designada de sus mismas estrategias enunciativas; el segundo es el lector crítico que goza con el modo en que se ha visto conducido a ser víctima designada.”<sup>691</sup> De acuerdo con el ensayo de Volpi la búsqueda literaria de un escritor debe radicar en contar aquello que sea improbable que un lector se imagine (tal como funciona realmente el cerebro), aquello que no es predecible será lo más atención suscite del lector:

---

<sup>690</sup> VOLPI, Jorge, *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción*, op. cit., p. 27.

<sup>691</sup> ECO, Umberto, “El texto, el placer, el consumo” en *De los espejos y otros ensayos*, op. cit., p. 113.

Como los maestros del ajedrez, los buenos escritores discriminan de un plumazo las opciones inviables y se concentran en las mejores, en las más asombrosas. A partir de ese instante, el texto fija sus propias leyes internas, tan caprichosas y absurdas como las leyes del mundo, y al escritor no le queda otro remedio que respetarlas, a riesgo de alienar o enfurecer a su lector.<sup>692</sup>

Las ideas, *memes*, están en todas partes, el escritor se *apropia* de ellas y les da *forma* de acuerdo con su proyecto narrativo. Serán muchas las ideas y las posibilidades que se crucen en su mente pero habrán de ser las que considere más *aptas* las que más adelante queden plasmadas en la novela. Y será entonces cuando el lector se enfrente a ellas e intentará especular, predecir el futuro, tal como lo hace el cerebro con los acontecimientos en la realidad. Dentro y fuera de la literatura el individuo está tratando de adivinar el futuro, eso hace el lector al introducirse en una narración, tal como explica Volpi en su ensayo. Los textos son “máquinas flojas” porque el lector las tiene que echar a andar, es el lector quien completa la narración y la corrige. Ese Lector modelo del que hablaba Umberto Eco: “(...) Creo que se podría responder explicando que todo libro lleva en su interior las indicaciones para comprender el código a que se refiere, es decir, que todo gran libro describe al mismo tiempo la figura del Lector Modelo que quiere crear (...)”<sup>693</sup> está intrínseco en las páginas de una novela y, a nivel cerebral, son las neuronas espejo las autoras de que se produzca esta empatía:

Gracias al descubrimiento de las neuronas espejo, se ha corroborado una intuición ancestral: leer una novela es como habitar el mundo. Cuando me introduzco con *Guerra y paz* en la Rusia de Alejandro I o con *En busca del tiempo perdido* en la Francia de principios de siglo XX, mi cerebro se comporta igual que cuando recorro las calles de mi barrio o paseo por el Zócalo de la ciudad de México. En cierto nivel, el cerebro sabe distinguir la realidad de la ficción; pero, mientras me mantengo allí, en la Rusia de Tolstói o el París de Proust –mientras leo–, mis neuronas espejo se activan con una intensidad semejante a la que experimentan frente a un escenario auténtico –las novelas también son videojuegos.<sup>694</sup>

---

<sup>692</sup> VOLPI, Jorge, *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción*, op. cit., p. 141.

<sup>693</sup> ECO, Umberto, “El texto, el placer, el consumo” en *De los espejos y otros ensayos*, op. cit., p. 116.

<sup>694</sup> VOLPI, Jorge, *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción*, op. cit., p. 121.

De acuerdo con Volpi y los neurocientíficos que ha investigado para la elaboración de su ensayo, el concepto de empatía proveniente de los griegos no es sólo una reacción frente a los otros motivada por las emociones, sino por las neuronas (donde están las emociones) que nos condicionan como especie para ponernos en el lugar del otro: “Para el cerebro, un personaje nunca es distinto de una persona: ambos son conjunto de símbolos más o menos complejos.”<sup>695</sup> Por eso los personajes acompañan a los seres humanos en sus recuerdos como las memorias de las personas que han sido importantes a lo largo de la vida: “(...) Mientras no me olvide de ellos, permanecen en mi mente como polizones, viajan a mis expensas y, en más de una ocasión, reaparecen para determinar mis respuestas a un determinado comportamiento social.”<sup>696</sup> Es decir, muchos de los parámetros con que los seres humanos se desenvuelven en un contexto social provienen de los aprehendidos en las obras de ficción, no sólo literarias, sino también el cine, la gran pantalla que generó un cambio en el siglo XX, al igual que la televisión:

Entre muchas otras cosas –guardianes de la memoria, transmisores de ideas y patrones, breviaros del futuro –, la ficción también funciona como una máquina de emociones. Adentrarse en una película, una teleserie, una radionovela, una pieza de teatro o un relato es como subirse en una montaña rusa emocional: saltamos de un personaje a otro y, a veces contra nuestra voluntad, sufrimos, amamos, gozamos, nos enaltece, nos paralizamos o nos derrumbamos con cada uno de ellos –hay temperamentos que no toleran este frenesí.<sup>697</sup>

En el análisis que hemos realizado sobre la cultura-mundo, siguiendo un término de Lipovetsky, encontramos que debido a la tecnología y la facilidad de comunicarse de los individuos a través de la red, el flujo de información, entretenimiento, imágenes, música, textos, discurre en un continuo imparable. La industria cultural aprovecha para llegar al mayor número de espectadores-internautas posible, de ahí el temor de la

---

<sup>695</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>696</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>697</sup> *Ibid.*, p. 129.

homogeneización y de la pérdida de criterio de selección, de ahí también el desvanecimiento de la línea que antes separaba a la alta cultura de la cultura de masas:

El auge de las nuevas tecnologías y las industrias de la cultura y la comunicación ha hecho posible un consumo saturado de imágenes, al mismo tiempo que la multiplicación hasta el infinito de los canales, las informaciones y los intercambios. Es la era del mundo hipermediático, el ciber mundo, la comunicación-mundo, estadio supremo, comercializado, de la cultura. Esta hipercultura ya no tiene nada de periferia de la vida social: ventana que da al mundo, no cesa de remodelar nuestros conocimientos al respecto, difunde por todo el planeta chorros ininterrumpidos de imágenes, películas, música, teleseries, espectáculos deportivos, transforma la vida política, las formas de existencia y la vida cultural, imponiéndole una nueva modalidad y la lógica del espectáculo.<sup>698</sup>

Habituamos un mundo hipermediático, como señala Lipovetsky en el que la sociedad de consumo se ha adentrado en todos los espacios del individuo y en el que la flujo de información, entretenimiento, espectáculos, está constantemente al alcance de los individuos. En este sentido, el ensayo de Volpi invita al lector, espectador e internauta (recordando a García Canclini) ha reflexionar sobre la incidencia de la ficción en la vida de los seres humanos, la conexión con el otro, las ideas que han sido tan dañinas para el mundo que bloquean la empatía de las neuronas espejo, la ficción, desde este punto de vista, es de una relevancia vital para los seres humanos como especie. Y los individuos deberían pensar qué ficción es la que consumen pues el riesgo de dejarse llevar por la corriente en un planeta interconectado permanentemente es cada vez mayor. En una entrevista realizada a Volpi con motivo de la presentación de su novela, *No será la tierra*, el autor dijo:

Vivimos en la época de la hiperespecialización, pero la filosofía y la literatura todavía admiten la posibilidad de unir lo disperso, no de manera estrictamente divulgativa sino tratando de ofrecer una reflexión profunda sobre las conexiones de aspectos de nuestra vida que los especialistas trabajan de forma separada. La novela termina cuando se obtiene el borrador completo del genoma humano, que leído políticamente nos confirma que todos los seres humanos somos iguales. A esta luz tendríamos que ver la historia de la humanidad como algo muy triste: el esfuerzo constante de unos seres humanos por diferenciarse de los otros por razones de religión, de sexo, de creencias políticas. Al leer una novela podemos conocer otras experiencias humanas, y descubrir que, a pesar de

---

<sup>698</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, op. cit., p. 10.

todo, no son tan distintas de las nuestras. Es una de las grandes aportaciones de la ficción literaria.<sup>699</sup>

Los seres humanos estamos hechos por cadenas de ADN, todos sin excepción. El acto de la lectura, de acuerdo con Jorge Volpi, acrecienta nuestro conocimiento sobre los seres humanos debido a que es posible adentrarse en las conciencias de una forma microscópica, algo que no sucede con otras expresiones culturales, aunque también nos identificamos, por ejemplo con el cine, la televisión, las telenovelas o el teatro. La contribución más significativa de la ficción está en la experimentación de diversas vidas que no podemos vivir, en la interpretación que realizamos de nuestros semejantes y cuanto más precisa y más reflexiva sea esa forma de ficción, más habremos acrecentado nuestro parámetro para identificarnos con los *otros*.

Cuanto más regido está el mundo democrático por los principios del liberalismo moderno —el individuo, el mercado—, más nos confunde su rumbo. Nunca habíamos tenido tanta información a mano, nunca tanto conocimiento pormenorizado sobre el estado del mundo, y nunca había sido tan frágil y confusa la comprensión del conjunto. Hemos pues condenados a una desorientación desconocida, excepcional y al mismo tiempo planetaria: tanto que es uno de los grandes rasgos existenciales de la cultura-mundo.<sup>700</sup>

En medio de una cultura-mundo, a veces carente de referencias, perdida en esta corriente interminable de imágenes y opiniones, la ficción narrativa parece una buena vía para conocer más a fondo al *yo* y a los *otros*.

En cuanto al acto de creación literaria, un escritor pasa necesariamente por un proceso de identificación para crear a sus personajes. Volpi describe este acto como un procedimiento casi científico de investigación, observación, organización, identificación que lo llevan a decidir los personajes y los contextos de sus novelas. A la pregunta

---

<sup>699</sup> LARRAURI, Eva, (06 de octubre de 2006), “Entrevista a Jorge Volpi: La novela preserva el espíritu renacentista”, *El País*. Consultado en línea el 2 de febrero de 2012: [http://www.elpais.com/articulo/cultura/novela/preserva/espiritu/renacentista/elpepicul/20061006elpepicul\\_6/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/novela/preserva/espiritu/renacentista/elpepicul/20061006elpepicul_6/Tes)

<sup>700</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, op. cit., p. 20.

tantas veces realizadas de “¿por qué escribe un autor mexicano sobre los nazis?”, el autor, en resumen, se limita a responder, “por coherencia” pues para lograr verosimilitud lo importante son los mecanismos narrativos. La verosimilitud no está en que se parezca a la realidad sino en la coherencia con las leyes del propio texto. En el caso de *En busca de Klingsor*, el autor quería hacer una novela sobre el mundo de la ciencia:

(...) Cualquier científico investiga la realidad a través del método inductivo: observa ciertos fenómenos, elabora hipótesis, intenta comprobarlas a través de la experimentación, deshecha las intuiciones erradas, confirma las ciertas y al cabo elabora una teoría —exactamente igual que un detective—. Decidí, pues, que mi novela tendría la estructura de un *thriller*, aunque con el afán de subvertirla. Mi cerebro se decantó, pues, por una solución analógica. En su opinión, más que en la *mía*, la forma de una novela policíaca y la de una investigación científica resultaron equivalentes.<sup>701</sup>

En su ensayo, Volpi se refiere lúdicamente a que es su cerebro quien decide la estructura de la novela. El autor, con premisas científicas, decide que el *thriller* es la forma adecuada para una novela de científicos, de intriga, ubicada en una de las épocas más terribles del siglo XX, el primer denominado “crimen contra la humanidad”, un crimen considerado global cometido por el enemigo, Hitler. El autor pone como ejemplo el procedimiento que siguió en su novela para conocer y hablar de Heinsenberg:

Me vi obligado a inventar, así, dos personajes ficticios, cuyos puntos de vista resultarían a la vez complementarios y contrapuestos. Así surgió la pareja formada por el físico (y militar) estadounidense Francis Bacon —que en una primera versión se llamaba Jorge Cantor y era de origen mexicano— y del matemático alemán Gustav Links. Una dupla deudora del meme Holmes-Watson y, por supuesto, del meme Don Quijote-Sancho, uno de los más contagiosos de la historia literaria. Un excéntrico dúo de detectives dispuestos a resolver un misterio.<sup>702</sup>

---

<sup>701</sup> VOLPI, Jorge, *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción*, op. cit., p. 145.

<sup>702</sup> *Ibid.*, p. 146.

Sencillamente, en toda esta historia, no era verosímil que el protagonista fuera mexicano. La novela debe ser fiel a sus propias leyes. Y el autor a su proyecto literario que excede a las páginas de una novela. De la ciencia, al psicoanálisis, al descubrimiento del genoma humano, pasando por la economía, la política, la literatura, la filosofía... pero no se trata de temas al azar a modo de ensayo, sino de la difuminación de la línea entre géneros literarios, y los acontecimientos históricos a través de los ojos de los personajes. Del telescopio al microscopio y viceversa.



## B. CIENCIA Y FICCIÓN

### 1) Método deductivo.

*Cuanto ocurre en el universo demuestra nuestra infinita pequeñez,  
nuestro carácter efímero y pasajero.  
Imaginar que el universo tiene trece mil setecientos millones de años,  
mientras que la vida humana apenas llega a los ochenta o noventa,  
produce un malestar cercano al vértigo.  
¿Para qué tanto tiempo? ¿Y tanto espacio?  
La ciencia apenas se atreve a plantearse estas preguntas  
y acaso sólo la literatura se atreve a responderlas de vez en cuando  
para apaciguar nuestro vapuleado egoísmo.*

JORGE VOLPI

La globalización sitúa al ser humano en la reflexión sobre la dimensión del globo, como sucedía hace siglos cuando descubrió que la Tierra era redonda. Tal como dice Sloterdijk: “En un amanecer, que duró siglos, fue apareciendo la Tierra como el globo único y real, fundamento de todos los contextos de vida, mientras casi todo lo que hasta entonces valía como cielo acompañante, lleno de sentido, se fue vaciando.”<sup>703</sup> La concepción de un «todo» del que en la época actual se tiene una mayor conciencia debido a la modificación que han sufrido los conceptos de tiempo y espacio por la influencia de las nuevas tecnologías. Eso que ha hecho a autores como Thomas L. Friedman referirse a cómo la economía, al operar globalmente por el impulso de la telecomunicaciones, difumina la distancia geográfica y nos mantiene interconectados a uno y otro extremo del globo: “(...) Y la palanca que está posibilitando que individuos y grupos se globalicen con tanta facilidad y homogeneidad no son ni los caballos de potencia ni los soportes físicos, sino los programas informáticos (toda clase de aplicaciones nuevas) unidos a una red global de fibra óptica que nos ha puesto a todos puerta con puerta.”<sup>704</sup>

Ya en el capítulo 1 rastreábamos los inicios de la globalización que se remontan a finales del siglo XX, pero algunos autores analizan en la revolución industrial y el

---

<sup>703</sup> SLOTERDIJK, Peter. *En el mundo interior del capital*. op. cit., p. 21.

<sup>704</sup> FRIEDMAN, Thomas, *La Tierra es plana. Breve historia del mundo globalizado del siglo XXI*, op. cit., p. 20.

nacimiento de la sociedad de consumo su verdadero antecedente. En cualquier caso, el siglo que nos precede es fundamental para entender el presente, y con ello, prepararnos para el futuro. Tal parece concebirlo así el escritor Jorge Volpi quien emprende un proyecto narrativo que intenta analizar algunos acontecimientos y personajes fundamentales del siglo XX (a partir de la Segunda Guerra Mundial) en tres novelas muy extensas y cuya relación con alguna disciplina científica está intrínsecamente relacionada. *En busca de Klingsor* (1999) un texto sobre la ciencia en la época de los nazis, el primer llamado “crimen contra la humanidad” se cometió en años de Hitler, los avances científicos buscaban la destrucción, el ambiente bélico era lo único respirable. *El fin de la locura* (2003), una novela satírica que analiza la época cuando las utopías no habían sido derribadas sino, por el contrario, estaban en plena ebullición. Desde la lente del psicoanálisis, Volpi se atreve a convertir a Lacan, Althusser o Fidel Castro en personajes. De un lado al otro del continente, la novela exalta la división ideológica. Y *No será la tierra* (2006) que por el contrario, se adentra en el declive del comunismo y el triunfo del capitalismo, la globalización instaurada como sistema económico mundial y el descubrimiento del genoma humano y de todo lo que es ser humano es capaz de hacer para manipular su entorno.

Las tres novelas son intertextuales, incluso es posible entrever un guiño hipertextual en el sentido de que es posible conectar las novelas con otras fuentes de conocimiento relacionadas con la historia universal, los descubrimientos científicos y las ideas políticas, señala Tomás Regalado acerca de *En busca de Klingsor*: “Profundo hipertexto, *En busca de Klingsor* establece un diálogo con la tradición hispánica y universal mediante el planteamiento de cuestiones de importante resonancia crítica, ética y artística.”<sup>705</sup>, lo mismo podríamos afirmar de las otras novelas de la trilogía pues

---

<sup>705</sup> REGALADO, Tomás, *La novedad de lo antiguo: la novela de Jorge Volpi (1992-1999) y la tradición de la ruptura*, Tesis doctoral: Ediciones Universidad de Salamanca, 2009, p. 636.

todas establecen diálogos con otras disciplinas. Las imágenes producidas por las novelas de Volpi nos remiten a la idea del universo enfocado por una cámara que, a una rapidez vertiginosa, va acercándose al planeta Tierra, que se acerca a un continente, a un país, que se introduce en una calle, en una casa, y termina en el *close-up* de un personaje. Un proyecto global en sí mismo, estructurado en base a conceptos universales que, al mismo tiempo, son relativos por la acción de los seres humanos: “(...) A partir de esta fecha, Einstein se convirtió en una especie de oráculo –un símbolo de los nuevos tiempos–, y cada una de las palabras que pronunciaba comenzó a ser reproducida por los periódicos de todo el mundo.”<sup>706</sup> La ciencia capaz de crear una bomba atómica y destruir todo a su paso, la ciencia cuya experimentación es causa y solución de los males del mundo, como señala Lipovetsky:

Sin entrar en detalles, recordemos solamente Hiroshima y la amenaza de guerra nuclear; los accidentes en centrales nucleares (Chernóbil) y en industrias químicas y farmacéuticas; la proliferación de cánceres relacionados con la radiación y la contaminación industrial; la ingeniería genética (clonación, transgénicos) y los métodos de reproducción asistida, que han resucitado el miedo a la eugenesia y al «mejor de los mundos»; la degradación de la ecosfera, el agotamiento de los recursos naturales, la decadencia de la biodiversidad, el calentamiento planetario.<sup>707</sup>

En los textos de Jorge Volpi se incluyen preceptos universales que tienen que ver con el método científico. La premisa de sus novelas está basada en la novela como forma de conocimiento, tanto como disciplina de estudio y también como acercamiento a las verdades intrínsecas a los seres humano. Dentro de las novelas, los lectores son testigos de una visión telescópica de una determinada época de la humanidad y luego de una visión microscópica relacionada con los personajes: “(...) La física es tan universal y tan sencilla; las relaciones humanas, en cambio, tan arduas...”<sup>708</sup> Es además,

---

<sup>706</sup> VOLPI, Jorge, *En busca de Klingsor*, op. cit., p. 41.

<sup>707</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, op. cit., p. 49.

<sup>708</sup> VOLPI, Jorge, *En busca de Klingsor*, op. cit., p. 322.

un proyecto narrativo que conecta diversos acontecimientos, personajes, saberes que se cruzan como sucede en el mundo global:

La actitud de los científicos alemanes es una paradójica inmersión en los infiernos o, en otro sentido, un regreso a los orígenes de la humanidad. Hace millones de años, en vez de detenerse a contemplar una explosión atómica, un ser humano se hubiese limitado a dibujar bisontes y serpientes en el techo de la caverna al tiempo que cuidaba de esa otra fuente de energía, el fuego, con el mismo celo y la misma reverencia con que ahora vigila los detalles del reactor.<sup>709</sup>

La ciencia, descubierta por el hombre, en la práctica se convierte en un factor que desencadena hechos incontrolables. Los descubrimientos se utilizan a favor o en contra de la humanidad porque son algunos individuos quienes deciden el destino del mundo: “(...) El absceso del fascismo ha sido extirpado, pero la idea sigue viva, hoy día en sus implacables enemigos...”<sup>710</sup> Las ideas trascendentes invaden las novelas de Volpi, eso remite al lector a una visión global de la realidad que poco a poco se va acercando a su objeto de estudio, el ser humano:

Las ideas son como virus: infectan las mentes, se replican en su interior, se reproducen en ellas y, en los casos más graves, se multiplican hasta convertirse en epidemias. Todo empieza cuando alguien imita a su vecino, dice lo que éste dice, se comporta como éste se comporta, y de pronto una sociedad completa, miles o millones de personas piensan lo mismo al mismo tiempo, como si una red activase sus neuronas de manera simultánea o como si, impulsados por la misma corriente eléctrica, sus cerebros actuaran en sincronía. Poco importan las distancias, la censura o los obstáculos interpuestos por los gobiernos: gracias a los medios de comunicación y a los rumores, basta que una gran idea se filtre en la prensa, que llegue a un grupo influyente o activo para que se expanda a velocidad vertiginosa. Y entonces el proceso se vuelve irrefrenable.<sup>711</sup>

Ideas que se reproducen como los virus, que van de una cabeza a otra hasta que crean avalanchas, análogamente como el mundo global interconectado. Tal como expone Volpi, en el ensayo, *Leer la mente* las neuronas espejo están preparadas para identificarse con los personajes del mismo modo que se identifican con las personas reales, en sus ficciones se evidencian pensamientos ocultos, interpretaciones del mundo,

---

<sup>709</sup> *Ibid.*, p. 393.

<sup>710</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>711</sup> VOLPI, Jorge, *No será la tierra*, Madrid: Alfaguara, 2006, p. 294.

el conocimiento, la política, circunstancias personales que son determinantes para percibir de una u otra manera un hecho histórico: “(...) Los cuantos de Planck, la relatividad de Einstein, el modelo atómico de Bohr, el efecto Zeeman y el problema de las líneas espectrales... Todo revuelto. Sólo se uniría el rompecabezas cuando alguien consiguiese terminar de esbozar una teórica cuántica capaz de describir completamente el comportamiento del átomo...”<sup>712</sup> Los teoremas científicos, el comportamiento de los átomos, las teorías de la ciencia intentan predecir comportamientos del universo, mientras el autor de la novela intenta esquematizar las acciones de los personajes, los hechos que en la literatura es posible profundizar, tal como expone Eloy Urroz: “En una novela como *En busca de Klingsor*, pues, Volpi podía darse placenteramente a la tarea de hibridizar los géneros sin que aparecieran huellas en el discurso que pudieran delimitar o permitir distinguos entre uno y otro.”<sup>713</sup> En esta difusión de la separación de géneros literarios, el ensayo y la narrativa se mezclan y Volpi nos conduce por un discurso científico que deriva en cuestiones individuales. Del teorema de Gödel a la desconfianza innata que es recomendable prever en nuestros semejantes:

Si, de acuerdo con el Teorema de Gödel, cualquier sistema axiomático contiene proposiciones indecibles; si, de acuerdo con la relatividad de Einstein, ya no existen tiempos y espacios absolutos; si, de acuerdo con la física cuántica, la ciencia ya sólo es capaz de ofrecer vagas y azarasas aproximaciones del cosmos; si, de acuerdo con el principio de incertidumbre, la causalidad ya no sirve para predecir el futuro con certeza; y si los individuos particulares sólo poseen verdades particulares, entonces todos nosotros, que fuimos modelados con la misma materia de los átomos, estamos hechos de incertidumbre. Somos el resultado de una paradoja y de una imposibilidad. Nuestras convicciones, por tanto, son necesariamente medias verdades. Cada afirmación equivale a un engaño, a una demostración de fuerza, a una mentira. *Ergo*, no deberíamos confiar ni siquiera en nosotros mismos.<sup>714</sup>

---

<sup>712</sup> VOLPI, Jorge, *En busca de Klingsor*, op. cit., p. 271.

<sup>713</sup> URROZ, Eloy, *La silenciosa herejía: forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*, México: Editorial Aldus, 2000, p. 219.

<sup>714</sup> VOLPI, Jorge, *En busca de Klingsor*, op. cit., p. 352.

Los personajes muestran lo vulnerables y relativas que resultan las teorías exactas en los seres humanos. La falibilidad es inherente a la naturaleza de la humanidad: “Cualquier hombre de ciencia –y yo, a pesar de todo, sigo siéndolo– sabe que ninguna teoría es completamente cierta, que ninguna ley es absoluta, que ninguna norma es inmune al vaivén de los siglos.”<sup>715</sup> En *Leer la mente*, Volpi esboza la teoría de Schrödinger que también aparece en sus libros de ficción porque a fin de cuentas, las decisiones siempre implican caminos bifurcados previamente, con dos posibilidades: el gato vivo y dentro de la caja el gato muerto, “(...) Entre los incontables universos paralelos esbozados por Schrödinger, debía escoger cuál iba a ser el nuestro.”<sup>716</sup> A fin de cuentas, como afirma George Bataille, la búsqueda del ser humano puede sintetizarse en dos finalidades: “La humanidad persigue dos fines, uno de los cuales, negativo, es conservar la vida (evitar la muerte) y el otro, positivo, es aumentar su intensidad.”<sup>717</sup> Y en ese afán de extender los deseos de vida, se inserta en el ser humano el mal, como algo inherente a su naturaleza.

Las diversas opciones que forman vidas paralelas no pueden ser apreciadas en la particularidad de los individuos ni en las verdades universales de la ciencia, sólo la literatura puede referirse a los acontecimientos encadenados que desembocan en situaciones concretas que repercuten en el destino de los personajes:

La odiaba, la odiaba y la amaba. Respetaba a Heinrich y, al mismo tiempo, me dedicaba a engañarlo a la menor provocación. Quería vivir al lado de Natalia y quería suicidarme. Podía haber hecho mil cosas en ese momento, tomar mil decisiones distintas, pero, sin darme cuenta, movido por la autocompasión y la amargura, por mi lealtad y por la fuerza de mis sentimientos, hice lo peor.<sup>718</sup>

Pocos escenarios optimistas enmarcan las novelas de Volpi. En sus personajes impera la ambición, el poder, la competencia, la traición, la infidelidad, el hastío, la

---

<sup>715</sup> *Ibid.*, p. 425.

<sup>716</sup> *Ibid.*, p. 437.

<sup>717</sup> BATAILLE, George, *La literatura y el mal*, Madrid: Taurus, 1971, p. 98.

<sup>718</sup> VOLPI, Jorge, *En busca de Klingsor*, *op. cit.*, p. 418.

huida, tal como señala Urroz, la novela de Volpi intenta desconcertar la idea de que los científicos son por ende individuos que buscan el bienestar de la humanidad: “*En busca de Klingsor*, entonces, puede ser entre otras cosas, una novela científica que no estaría sino desarticulando minuciosamente aquellas estrategias todopoderosas encaminadas a entronizar la ciencia –y el positivismo– como paradigmas de un mundo virtualmente feliz.”<sup>719</sup> Se muestran hechos concatenados que habrán de llevar a los protagonistas a caer en abismos irrecuperables:

No había modo de saberlo. Confiar en alguien equivalía, inmediatamente, a perder la confianza de otro; obtener un resultado llevaba, por fuerza, a un error de apreciación que surgía, como una enfermedad súbita, en algún otro lugar. Todos nos contradecíamos y, al mismo tiempo, todos asegurábamos decir la verdad. Una verdad que, según todas las apariencias, ya no existía. Klingsor nos vencía con sus propias armas y nosotros, simples mortales, apenas podríamos luchar contra él en la vasta soledad del mundo.<sup>720</sup>

El mundo –observado en la lente literaria de Volpi– es un lugar que el ser humano ha vuelto hostil para los de su especie, apoderarse de todo lo que rodea su espacio concreto parece ser el objetivo que está detrás de sus anhelos. Son además personajes capaces de las más viles acciones con el afán de conseguir sus deseos. La mentira será una de las vías usuales para alcanzar los objetivos de los personajes: “(...) Y a veces mentimos sólo por costumbre, porque, inmersos en el vacío del cosmos, ya ni siquiera sabemos quiénes somos; porque la verdad es sólo un espejismo; porque no conocemos otro territorio que el de la falsedad... Si yo mismo no sé si miento, ¿cómo han de saberlo los otros?”<sup>721</sup> Mentiras que generan desconfianza, rencor o venganza y que actúan como *leit motiv* en los personajes, pues como dice George Bataille: “La nostalgia que no miente no es poética; deja de ser verdadera a medida que se va convirtiendo en poética, ya que entonces el pasado tiene menos interés, en el objeto que

---

<sup>719</sup> URROZ, Eloy, *La silenciosa herejía: forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*, op. cit., p. 243.

<sup>720</sup> VOLPI, Jorge, *En busca de Klingsor*, op. cit., p. 336.

<sup>721</sup> *Ibid.*, p. 353.

se recuerda, que la expresión de la nostalgia en sí misma.”<sup>722</sup> Y esa expresión de la nostalgia está aunada a la naturaleza humana que implica la mentira y la paradójica aparición de escrúpulos debatiéndose constantemente: “(...) Nos burlamos de la contradicción de la guerra y de la universal prohibición que condena el crimen, pero la guerra, lo mismo que la prohibición, es universal. Por todas partes el crimen está cargado de horro y en todas partes los actos de guerra son valerosos. Ocurre lo mismo con la mentira y la injusticia”<sup>723</sup> El ser humano condena lo mismo que alaba, esas contradicciones habitan en los personajes de Volpi.

El autor transita entre las teorías científicas, los preceptos que rigen la naturaleza humana y la vulnerabilidad producto de la contingencia misma de las circunstancias particulares que van conectando los destinos: “(...) Claus von Stauffenberg y Henning von Tresckow están sentados frente a frente, como iguales, conscientes de que la historia de Alemania –y, en cierto sentido, la historia del mundo, por no hablar de sus historias particulares– están a punto de desfilar ante sus ojos.”<sup>724</sup> La historia del mundo es también la historia de las circunstancias de los personajes, y de las visiones individuales de su microcosmos, dice Tomás Regalado: “En cualquiera de las hipótesis, *En busca de Klingsor* deja la pesimista conclusión en torno a la existencia de un estado opresor, maquinaria invisible y oscura que se vale de las capacidades del individuo para la conservación, desarrollo y engrandecimiento de su poder.”<sup>725</sup>

La trilogía del siglo XX abarca todos aquellos acontecimientos trascendentales para entender el presente en el siglo XXI. Tal como veíamos con los autores del *Boom*, la ideología era un factor decisivo, José Donoso atribuía la unidad del grupo de escritores latinoamericanos a la revolución cubana casi como único punto de

---

<sup>722</sup> BATAILLE, George, *La literatura y el mal*, op. cit., p. 66.

<sup>723</sup> *Ibid.*, pp. 168-169.

<sup>724</sup> VOLPI, Jorge, *En busca de Klingsor*, op. cit., p. 359.

<sup>725</sup> REGALADO, Tomás, *La novedad de lo antiguo: la novela de Jorge Volpi (1992-1999) y la tradición de la ruptura*, op. cit., p. 554.



convergencia que luego también terminaría por separarlos. A través del psicoanálisis, una de las ideologías más influyentes en el siglo XX, Jorge Volpi analiza la época justamente de las utopías en su etapa efervescente. Jóvenes del mundo peleando por causas en las que creían fervientemente, el amor y la paz como estandarte máximo, y la violencia justificada para alcanzar un mundo mejor. El mundo también se conectaba, al menos así lo apreciamos a través de la ficción de Aníbal Quevedo, narrador protagonista de *El fin de la locura*. Desde París observa cómo los estudiantes se manifiestan frente a una policía que los reprime pero no los asesina, y que como una epidemia, las ideas, los *memes* revolucionarios se expanden como la pólvora. Y desde un lado del Atlántico puede ver con distancia que en México, los estudiantes fueron masacrados en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco un 2 de octubre de 1968:

Arrinconado en mi propio limbo, no me había detenido a pensar que, mientras yo me recuperaba de las heridas del movimiento estudiantil francés, una revolución semejante se gestaba en las universidades de mi país. Sólo unas semanas después de que De Gaulle regresara al poder, en México un grupo de estudiantes se había levantado contra el gobierno. La rebelión se contagiaba.<sup>726</sup>

Un planeta que al menos en su mitad occidental intentaba conectarse a través de los ideales, ahora convertidos en utopías derrumbadas: “Los mundos totalizadores ya no están. Es la hora de los mundos personales, íntimos; de la sociología de las nuevas urbes, de rastrear la violencia en sus múltiples aristas y consecuencias en ámbitos privados. Esos son algunos de los temas que interesan a los narradores latinoamericanos del siglo XXI.”<sup>727</sup> Los niveles a los que ha llegado el capitalismo en la sociedad hipermoderna –utilizando el término de Lipovetsky– han reconfigurado el valor de las dicotomías válidas en el siglo XX, pues con la era premoderna el sentido social y económico de la cultura ha dado un cambio. No obstante, de acuerdo con la narrativa de

---

<sup>726</sup> VOLPI, Jorge, *El fin de la locura*, Barcelona: Seix Barral, 2003, pp. 140-141.

<sup>727</sup> MANRIQUE Sabogal, Winston, (29 de noviembre de 2011), “Los temas de la narrativa actual”, *Papeles perdidos. Babelia. El país*. Consultado en línea el 29 de noviembre de 2011: <http://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2011/11/los-temas-de-la-narrativa-actual.html>

Volpi, a través de la ficción es posible observar otras vidas, otras épocas que abren paso al análisis de un contexto determinado desde sus particulares perspectivas donde queda en evidencia la paradoja que habita en los seres humanos entre el bien colectivo y el bienestar individual:

(...) Prisionero de la muchedumbre, yo encarnaba el mayor dilema de nuestra época: la disyuntiva entre la persona y la sociedad, entre los intereses de grupo y las libertades individuales, entre lo propio y lo ajeno, entre lo uno y lo múltiple. ¿Cómo sentirse parte de una nación, un partido o un grupo cuando ni siquiera es capaz de tolerar el aliento de los otros?<sup>728</sup>

Esa visión de lo general a lo particular hace posible en los textos una conexión interplanetaria. Y si en la década de los sesentas la cadena estaba formada por eslabones ideológicos, en el siglo XXI serán las mujeres de *No será la tierra* quienes nos muestren puntos distantes del planeta. Mientras Irina, científica rusa ha sido testigo presencial del fin del comunismo, Jennifer vive en Park Avenue, trabaja en el Fondo Monetario Internacional y es actante directa de la globalización económica; mientras que con Eva, en otra parte de Estados Unidos, los lectores son testigos de avances científicos que revolucionan las expectativas científicas. Si en el inicio de la trilogía la ciencia nos revelaba los males del mundo; en el final, el derrumbe de las ideologías hace que a la pregunta “¿quién soy?”, a la que hacía referencia Alberto Fuguet en el prólogo de *McOndo* como premisa de la búsqueda literaria personal (evocando el pasado literario latinoamericano que intentaba responder la cuestión de ¿quiénes somos?) en la literatura de Volpi se reduce a una mezcla de lo intimista con lo más universal:

¿Quién soy? Un mamífero de sangre caliente, terrestre, bípedo, macho, omnívoro, con una corteza cerebral bastante compleja para el volumen de mi cráneo. Mi sistema nervioso recuerda a una red eléctrica (me sobresalto a la menor provocación) mientras que, al menos en teoría, mis sentidos han alcanzado un alto grado de sutileza. Mis pupilas se dilatan, mi corazón bombea sin tregua y mis glándulas sudoríparas trabajan con frenesí. Una potente dosis de hormonas irriga mis tejidos.<sup>729</sup>

---

<sup>728</sup> VOLPI, Jorge, *El fin de la locura*, op. cit., p. 104.

<sup>729</sup> VOLPI, Jorge, *No será la tierra*, op. cit., p. 41.

Si los seres humanos somos cadenas de ADN por igual, ¿cómo es posible que sobrevivan las ideas que discriminan a los *otros*? En su ensayo de *Leer la mente*, Volpi se refiere a ideas tan persistentes que pueden obnubilar a las neuronas espejo en su capacidad de ponerse en el lugar del otro, haciendo que, por el contrario, los individuos sean capaces de encaminar sus acciones en detrimento de los *otros*. Tal como afirma George Bataille, el Mal está en la naturaleza humana en la misma medida que el bien, y cada vez deseo se acompaña de su antónimo: “Pero ¿no es la misma cosa ser un hombre y querer la verdad y la justicia? Ese tipo de pasión se encuentra desigualmente repartida entre las personas, pero sirve en efecto para marcar la medida en que cada una de ellas es humana, la medida en que le compete la dignidad del hombre.”<sup>730</sup> Por lo tanto, a pesar de tener el mismo código genético, Volpi pone al descubierto a través de sus personajes las vertientes oscuras que hay en los deseos de los seres humanos:

(...) Como en ninguna otra parte del mundo, allí era posible observar a diario cómo seres humanos idénticos, dotados con el mismo código genético, podían verse como miembros de especies enfrentadas; los enemigos compartían una historia común e incluso se jactaban de venerar al mismo Ser Supremo, pero ello no les impedían abominarse. ¿Qué virus los hacía considerarse poseedores de lo cierto?<sup>731</sup>

La ciencia ha logrado descifrar las cadenas de ADN, ahí está contenida la información genética de los individuos y a esas letras indescifrables fuera del mundo científico, los seres humanos deben sus acciones. En *No será la tierra* nos trasladamos desde Estados Unidos a Jerusalén con el personaje de Allison Moore, activista globalifóbica que no logra comprender las diferencias de índole religiosa que generan un clima de violencia entre vecinos, en personajes como ella se evidencian los opuestos que crean la tensión narrativa en las novelas:

---

<sup>730</sup> BATAILLE, George, *La literatura y el mal*, op. cit., p. 163.

<sup>731</sup> VOLPI, Jorge, *No será la tierra*, op. cit., p. 440.

Como el resto de los seres vivos, los humanos somos simples máquinas de supervivencia, efímeros reductos contra el caos, dóciles guardianes de nuestros genes. Sólo eso. Polvo y sombra. Tuvieron que pasar millones de años antes de que pudiésemos entenderlo. ¿Cuál es, entonces, nuestra esencia? ¿Cuál es la esencia de lo humano? ¿Qué nos hace ciegos, soberbios, timoratos, crueles, mezquinos, astutos, ambiciosos, enfermizos, torvos, compasivos, deshonestos? Averiguarlo está al alcance de la mano: la respuestas se ocultan en nuestro genoma, esa enloquecida base de datos que, al menos en teoría, permitiría reconstruirnos.<sup>732</sup>

La base darwiniana sobre la que Volpi realiza sus ensayos para hablar de literatura está presente en las novelas que emiten verdades universales, temáticas globales, ideas trascendentes a la realidad de los humanos para irse adentrando en la cotidianidad de los personajes y más aún, en su constitución interna que universaliza nuevamente los conceptos. Y las ideas que prevalecen y hacen a los seres humanos egoístas incapaces de ser empáticos con otros seres hasta hacerles daño y viceversa, se contraponen con un mínimo halo de esperanza que portan algunos de los personajes (como veíamos en el caso de Allison): “(...) La presencia de aquella adolescente me devolvió la esperanza: a menos que el mundo se hubiese podrido de pronto, nuestros soldados jamás dispararían contra sus familias.”<sup>733</sup> Sin embargo, las novelas de Volpi, muestran como la especie humana sucumbe a la ambición, al poder, a la riqueza, la infidelidad, la traición: “Acaso los humanos no vivamos en el corazón del universo, el Sol sea un astro insignificante y nuestro ADN apenas nos separe de bacterias y gorilas, pero hay algo en nosotros, un egoísmo o una avidez irrefrenables, que nos convierte en las únicas criaturas que han querido enriquecerse con sus genes.”<sup>734</sup> De las especies animales, son los humanos los que más sucumben al Mal con los de su propia especie, habitados por el contrario que son los escrúpulos, con estas concepciones el autor continúa con la línea narrativa de los opuestos que dirige las novelas.

---

<sup>732</sup> *Ibid.*, p. 403.

<sup>733</sup> *Ibid.*, p. 356.

<sup>734</sup> *Ibid.*, p. 405.

Otro de los hilos conductores de los textos de Jorge Volpi, y que continúa esta idea del Mal, es la relación de la ciencia y la política con el uso que hacen de ellas los seres humanos, señala Tomás Regalado que el estudio de esas relaciones en la novela son también un pretexto para que la literatura haga una reflexión ética: “Más que pesquisa policiaca, la búsqueda de Klingsor constituye en realidad el pretexto para estudiar las relaciones entre los gobiernos y los científicos atómicos durante la Segunda Guerra Mundial, vínculos entre ciencia y Mal que exigen para Volpi una reflexión moral posible a través de la ficción.”<sup>735</sup> Hay ideologías que han arrasado al mundo, ideas que se vuelven devastadoras en la práctica, avances de la ciencia diseñados para destruir, para sumir a los seres humanos en el caos:

¿Qué es el electrón? Los físicos lo ven, antes que nada, como a un gran criminal. Un sujeto perverso y astuto que, tras haber cometido incontables y atroces delitos, se ha dado a la fuga. Sin duda es un tipo listo, y todos los esfuerzos por localizarlo se estrellan con sus tácticas de evasión: con la preparación de un trapecista, es capaz de saltar de un lado al otro sin que nos demos cuenta; dispara impunemente contra sus enemigos cuando tratan de cercarlo; siempre tiene coartadas que oponer a las investigaciones e incluso se ha llegado a sospechar que no opera solo, sino en una enorme banda de asaltantes similares a él, o en el mejor de los casos, podría decirse que tiene un problema de personalidad múltiple.<sup>736</sup>

Es el electrón causante de atrocidades, como se expresa en el texto, cuando el hombre descubre cómo manipularlo en detrimento de los otros: “(...) A la larga, quien tenga el control de la energía atómica, tendrá el control del mundo –sentencia Heisenberg.”<sup>737</sup> El mal aparece en la obra de Volpi con la destrucción masiva, los alcances de la energía atómica que resultaron devastadores para la humanidad; también como concepto universal ejemplificado por las atrocidades nazis y por Klingsor que representa el objetivo de una búsqueda al tiempo que encarna el mal en la historia de la humanidad:

---

<sup>735</sup> REGALADO, Tomás, *La novedad de lo antiguo: la novela de Jorge Volpi (1992-1999) y la tradición de la ruptura*, op. cit., p. 546.

<sup>736</sup> VOLPI, Jorge, *En busca de Klingsor*, op. cit., p. 314.

<sup>737</sup> *Ibid.*, p. 385.

Un físico, es decir, un hombre puro, interesado en desvelar los misterios del universo, un ser alejado del mundo terrenal y concentrado en la pureza de sus teorías, que colabora con el exterminio de millones de hombres y mujeres... La imagen de Klingsor —de los incontables Klingsors que ha habido en el mundo— es estremecedora por esta chocante contradicción. Suena como una anomalía, como un error genético, como una aberración imprevista...<sup>738</sup>

Volpi coloca a sus personajes en un espacio-temporal concreto pero siempre deja abiertas imágenes literarias que se expanden debido a su magnitud de conceptos universales. El mal es inherente al ser humano, y por tanto, el crimen y la ciencia están unidos a través de las acciones de los individuos, del ansia de poder individual, y los deseos de dominio:

A mí en cambio, la asociación entre ciencia y crimen me parece natural. Me explico: por definición, la ciencia no conoce límites éticos o morales. No es más que un sistema de signos que permite conocer el mundo y actuar sobre él. Para los físicos, para todos los físicos —y los matemáticos, los biólogos, los economistas—, la muerte de hombres y mujeres sólo es un fenómeno más entre los miles que se producen a diario en el universo.<sup>739</sup>

Ni los descubrimientos ni las teorías producen efectos prácticos dañinos por sí mismos, puede incluso que carezcan de adjetivos, pero puestas al servicio de los humanos adquieren fines específicos: “De entre todas las mezclas químicas posibles, la más explosiva y peligrosa consiste en unir la ciencia con la política, la previno el viejo.”<sup>740</sup> Es la bomba atómica pero también el comunismo que llevado a la práctica se alejaba de lo que los lectores de Marx habían soñado: “(...) El régimen cubano tiene éxito porque ha dejado de ser socialista —me lamenté—, mientras que el chileno está a punto de sucumbir porque se mantiene fiel a los ideales del socialismo. Ambas experiencias resultan igualmente frustrantes: es como si no hubiese un término medio

---

<sup>738</sup> *Ibid.*, p. 404.

<sup>739</sup> *Idem.*

<sup>740</sup> VOLPI, Jorge, *No será la tierra*, op. cit., p. 70.

entre la tiranía y el caos.”<sup>741</sup> La igualdad, fuera de la constitución biológica, es una utopía en el ser humano, por eso, el régimen comunista, una vez aplicado, se convirtió en un sistema represor, y su fin supondría la libertad: “Obligada a servir a una causa superior (el bienestar de la humanidad), se limitó a obedecer a sus preceptores. La mayor virtud soviética, le habían dicho, consistía en reprimir todo rasgo de egoísmo.”<sup>742</sup> En el discurso de *No será la tierra*, por ejemplo, el autor vincula lo universal con lo particular para ejemplificar la magnitud ideología que era inculcada en los personajes en la Rusia comunista a través de personajes como, Irina, quien a pesar del fin de la URSS era incapaz de cambiar su estructura mental de pensar en un bien superior y sacrificar pequeños intereses considerados egoístas, todo lo contrario de los preceptos del capitalismo. O su esposo, Arkadi, quien antes de ser encarcelado por el mismo sistema del que formaba parte, el comunista, no podía pensar en términos minoritarios, tal como vemos ilustrado en la novela, pensaban en el género humano: “(...) Una frase típica de Arkadi, que reflejaba la diferencia entre ambos: él quería estudiar medicina para ayudar a unos pocos individuos de carne y hueso, mientras que Arkadi sólo podía soñar con el género humano.”<sup>743</sup> No obstante es imposible situarnos en extremos calificando el bien y el mal como estadios únicos, en el camino hay muchos matices y es precisamente éstos los que es posible descubrir a través de la literatura.

Tal como dice Lipovertsky en su reflexión sobre la cultura-mundo, había una esperanza de que la armonía y la prosperidad devendrían de la caída del muro de Berlín; y sin embargo, los conflictos en el planeta distan de tener soluciones. Migración, fanatismo, terrorismo, crimen organizado, son algunos de los males que acucian al mundo:

---

<sup>741</sup> VOLPI, Jorge, *El fin de la locura*, op. cit., p. 250.

<sup>742</sup> VOLPI, Jorge, *No será la tierra*, op. cit., p. 48.

<sup>743</sup> *Ibid.*, p. 57.

El fin del bloque comunista y de la división bipartita del mundo debía inaugurar una época de armonía, prosperidad y paz. En cambio, lo que sobrevinó es un universo de guerra, de riesgo e inseguridad que se ha apoderado del planeta, como demuestran la multiplicación de los conflictos tribales, la explosión de los fanatismos identitarios, las limpiezas étnicas, los rebrotes nacionalistas, las migraciones en masa (150 millones de personas viven hoy fuera de su país de origen), pero también el riesgo de proliferación de armas nucleares, el terrorismo de masas, el crimen organizado internacional, el tráfico de inmigrantes clandestinos, la delincuencia informática.<sup>744</sup>

En la lectura de la trilogía es posible apreciar el declive de este sistema desentrañando momentos concretos del siglo XX, pero no sólo desde una perspectiva histórica sino a través de las historias de los personajes, respaldando la teoría del escritor, que veíamos anteriormente, y que encuentra en la novela una herramienta para el conocimiento, expone Tomás Regalado que: “*En busca de Klingsor* encarna el valor de la literatura como resistencia ante el poder de las instituciones, instrumento de exploración de los errores del pasado y medio para mantener una vigilancia de los abusos sobre la libertad del individuo, en un momento clave de la Historia donde la humanidad se encuentra expuesta a un apocalipsis atómico.”<sup>745</sup> Desde el desastre mundial que supuso la Segunda Guerra; el culmen del comunismo y el florecimiento de las utopías; la caída de la URSS y con ella el triunfo de la lógica del mercado mundial, la trilogía explora la corrupción del ser humano frente al poder y los límites de su libertad:

Por primera vez el poder reconocía su existencia, por primera vez criticar a nuestros dirigentes se volvería normal. Por si ello no fuese suficiente, a instancias de Yeltsin las sesiones iban a ser transmitidas por televisión; tras décadas de oscuridad y silencio, cualquiera podría mirar cómo el partido perdía su aura sagrada, cómo sus líderes eran cuestionado o escarnecidos, cómo los ciudadanos comunes levantaban su voz sin temor a ser encarcelados.<sup>746</sup>

El análisis del siglo XX en estas tres novelas permite hacer un balance de los acontecimientos que cambiaron un siglo entero y también las vidas de los personajes.

---

<sup>744</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, op. cit., p. 21.

<sup>745</sup> REGALADO, Tomás, *La novedad de lo antiguo: la novela de Jorge Volpi (1992-1999) y la tradición de la ruptura*, op. cit., p. 556.

<sup>746</sup> VOLPI, Jorge, *No será la tierra*, op. cit., p. 289.



Gustav Links desde el hospital donde pasa sus últimos años, reflexiona sobre el fin de un siglo que él resume desde la perspectiva de la destrucción: “¿De verdad me será concedido contemplar el final de un siglo que ha terminado exactamente igual a como empezó? ¿La culminación de estos años de pruebas infructuosas, de este vasto simulacro en el que hemos crecido, de esta larga serie de tentativas abortadas? ¿La muerte de este inmenso error que hemos conocido como siglo XX?”<sup>747</sup> Mientras, el doctor Aníbal Quevedo hace un análisis de todo el siglo en su última década: “¿De qué te sirvió contemplar el fin de la revolución, el penoso trayecto de este siglo, el sanguinario envejecimiento de nuestra causa? Si algo aprendimos en esta era de dictadores y profetas, de carniceros y mesías, es que la verdad no existe: fue aniquilada en medio de promesas y palabras.”<sup>748</sup> El narrador, Aníbal Quevedo pasa del fervor revolucionario al vacío del desencanto mientras la locura lo persigue amenazándolo con desequilibrarlo todo, va presenciando las fallas de la causa comunista en lugares geográficos fundamentales para entender este fragmento de la historia. Yuri Mijaílovich, narrador de *No será la tierra*, en cambio, además de ser ruso, es testigo presencial del desmoronamiento de la URSS, y de alguna manera actante, a través del periodismo: “(...) Parecía que seguíamos allí, controlando la mitad del mundo, armando alharaca con nuestros exabruptos, sentándonos a la mesa de la Historia, pero en realidad nos desplazábamos con muletas, asistidos con marcapasos e inyecciones de insulina.”<sup>749</sup>

*No será la tierra* es una novela que por el segmento de la historia que enmarca la historia explica el triunfo del capitalismo, la instauración global de la lógica del mercado y el *homo consumericus* del que habla Lipovetsky, nos adentramos a la era del vacío donde se ha consumado el apocalipsis de las utopías:

---

<sup>747</sup> VOLPI, Jorge, *En busca de Klingsor*, op. cit., p. 425.

<sup>748</sup> VOLPI, Jorge, *El fin de la locura*, op. cit., p. 12.

<sup>749</sup> VOLPI, Jorge, *No será la tierra*, op. cit., p. 220.

(...) Eso es la sociedad posmoderna; no el más allá del consumo, sino su apoteosis, su extensión hasta la esfera privada, hasta en la imagen y el devenir del ego llamado a conocer el destino de la obsolescencia acelerada, de la movilidad, de la desestabilización. Consumo de la propia existencia a través de la proliferación de los *mass media*, del ocio, de las técnicas relacionales, el proceso de personalización genera el vacío en technicolor, la imprecisión existencial en y por la abundancia de modelos, por más que estén amenizados a base de convivencialidad, de ecologismos, de psicologismos.<sup>750</sup>

Después de sostener varios años la guerra fría entre la Unión Soviética y Estados Unidos, el capitalismo alcanza el triunfo y se expande por el globo terráqueo conduciendo a los individuos a los deseos provocados por el consumo, donde los *mass media* habrán de desempeñar un papel fundamental y en ascenso. Por eso, en la novela de Volpi que declara este triunfo, los personajes parecen recoger fragmentos de las consecuencias de la caída del muro de Berlín y muestran diversas vías de lo que significó en uno y otro extremo del planeta el ocaso del comunismo.

(...) En cambio, Tsai creía que tal vez en un mundo perfecto los mercados también fuesen perfectos, pero en el mundo que le había tocado vivir –un mundo de desigualdades, donde unos cuantos tenían mucho y la mayoría casi nada–, la información no se distribuía de manera equitativa, y en ciertos momentos algunas personas podían saber más que otras. Era entonces cuando los inversores más astutos (los más aptos en términos evolutivos) podrían obtener ganancias inusitadas.<sup>751</sup>

El derrumbe del muro de Berlín es simbólicamente el fin de una era, de la guerra fría pero también, exacerba los impulsos de los individuos hacia el consumo. La novela de Volpi va relatando ese desmoronamiento entrelazado con el factor económico:

(...) Al otro lado, las autoridades municipales entregaban unos pocos marcos occidentales a cada *visitante*, un pequeño obsequio para que no se conformasen con ver, para que no padeciesen la frustración de no comprar, para que al menos pudiesen adquirir una salchicha occidental o una cerveza occidental o una pasta de dientes occidental o una barra de chocolate occidental o una radio occidental.<sup>752</sup>

---

<sup>750</sup> LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, op. cit., p. 10.

<sup>751</sup> VOLPI, Jorge, *No será la tierra*, op. cit., p. 98.

<sup>752</sup> *Ibid.*, p. 304.

Abrir paso en el muro parecía una invitación a adquirir objetos occidentales, aquellos que estuvieron satanizados en los años del comunismo y que en un instante adquirieron un brillo seductor que incitaba a la compra. La novela va desmembrando el suceso histórico: Boris Yelstin, Gorbachov y su lucha por el poder, la ideología gastada del comunismo, la corrupción que se apodera de los habitantes, los intereses económicos que guían el camino de unos cuantos y todos los acontecimientos que la historia universal ha guardado entre sus páginas, pero la novela se detiene justamente en los individuos y sus procesos de asimilación de estos cambios, los que tienen un papel relevante en esta historia y los anónimos a los que el autor da una voz a través de los personajes de ficción. Tal como dice Alessandro Baricco, los individuos perciben el fenómeno del consumo y de la economía mundial de una forma muy cotidiana, por las marcas, la Coca-Cola, las cadenas de ropa o restaurantes como McDonald's, situación registrada en el texto de Volpi, debido a la trascendencia geográfica de esa marca global de hamburguesas que en el declive del comunismo simbolizaba el cambio: "Aquellos treinta mil moscovitas permanecía allí, helándose en una fila interminable, sólo para saborear –o, más bien, *para comprar*– una hamburguesa de McDonald's."<sup>753</sup> Para todos aquellos víctimas de la represión, significaba más que comprar una simple hamburguesa, o así lo muestra el personaje de Arkadi quien ve en la larga fila para adquirir un menú con refresco y patatas fritas un acto de libertad, equiparando el consumo al libre albedrío:

(...) Y, empeñado en darle una lección a su familia y a sus compatriotas –en conferirle un estatuto metafísico a la carne molida y al ketchup–, añadió: éste es un ejemplo de coraje cívico, cada vez que alguien compra unas papas fritas está diciéndole al Gobierno: *soy libre, tengo derecho a comprar lo que yo quiera*. ¡Asistimos al fin de la economía planificada, y por tanto al fin de la Unión Soviética misma!<sup>754</sup>

---

<sup>753</sup> *Ibid.*, p. 317.

<sup>754</sup> *Idem.*

En el extremo del fervor que Arkadi demuestra en esta imagen de ingreso a la sociedad global del consumo, su hija adolescente, cuyas circunstancias históricas difieren de las de su padre, engendra una nueva generación carente de ideales, que no necesita dar significado a lo que consume, ni ganarse enemigos por la afiliación política, el personaje de Oksana parece situarse donde la vida la ha colocado, y está ahí más por un acto de imitación que de libertad: “(...) No, Oksana quería estar allí por otras razones: quería encontrarse con otros jóvenes que, como ella, también estaban hastiados de la política y se refugiaban en aquel símbolo de la banalidad occidental.”<sup>755</sup> La política había destruido a su familia y por eso Oksana, como habrá ocurrido con otras tantas historias, no desea inmiscuirse en el futuro mundial, es demasiada la carga que hay con el mundo interior. Y ante el apocalipsis de los ideales, el mercado se corona como vencedor en la batalla de tantos años: “(...) De una u otra forma, el libre mercado ya ha vencido, es algo que no se puede detener.”<sup>756</sup> Por lo tanto Oksana prefiere no anclarse al pasado ni trazar un futuro, no desea guiarse por ideas políticas, tal como hicieron sus padres que lucharon encarnizadamente por sus objetivos políticos hasta el punto de olvidarse de ella: “No soy optimista ni nostálgica, no pienso en el pasado ni en el futuro, sólo me importa este maldito presente en donde ellos me han encapsulado.”<sup>757</sup> El autor ha puesto en Oksana a una nueva generación que distaba de tener pasiones políticas y se centraban en su microcosmos, ante la imposibilidad de arreglar la realidad exterior, era preferible intentar construirse un mundo interior: “En fin: no sé si esta historia es triste o alegre sólo indiferente; a mí lo que ocurre allá, en el vulgar universo de los políticos, eso que llaman *mundo real*, me tiene sin cuidado.”<sup>758</sup>, la novela va

---

<sup>755</sup> *Idem.*

<sup>756</sup> *Ibid.*, p. 321.

<sup>757</sup> *Ibid.*, p. 362.

<sup>758</sup> *Ibid.*, p. 362.

revelando que la clave del éxito es inexistente porque todo está sujeto a la vulnerabilidad humana.

La sociedad de consumo, como expone Lipovetsky, ha sufrido una evolución desde tiempos de la revolución industrial. En una primera etapa, los individuos deseaban aquellos objetos que facilitaran su vida cotidiana. Una vez suplidas las carencias de la vida pragmática con electrodomésticos o vehículos, habría que ir eligiendo el más destacado entre la diversidad de marcas que empezaron a lanzar las empresas, una reacción en cadena que derivaría en el final del siglo XX en una oferta masiva que acentúa la felicidad paradójica: “De ahí la fisonomía paradójica de la cultura-mundo: por un lado, una individuación creciente de los consumos culturales, un aumento de la heterogeneidad de las prácticas y los gustos; por el otro, una lógica borreguil, un tropismo de masas hacia las mismas películas y los mismos libros.”<sup>759</sup> La tendencia impuesta por la cultura-mundo es homogénea, y el individualismo que ha acentuado la sociedad de consumo, de acuerdo con Lipovetsky, radica en el deseo por personalizar los mismos objetos que ofrece la industria cultural. La novela de Volpi relata el estallido de esta sociedad de consumo y las ventajas que este sistema de cultura masiva ofrecía a las empresas transnacionales ávidas de enriquecerse a una escala global.

Cuando decae el comunismo y el trato igualitario veía su fin, la lucha por el poder adquisitivo era un paraíso para la ambición de personajes como Wells, que encarna al empresario cuya parámetro en la vida se rige con los beneficios económicos: “Wells apuró su vaso y pidió otro. A ver, piensa en esto, dijo: doscientos millones de personas, doscientos millones de consumidores que se incorporan de pronto al mercado mundial.

---

<sup>759</sup> LIPOVETSKY, Gilles, JUVIN, Hervé, *El Occidente globalizado. Un debate sobre la cultura planetaria*, op. cit., p. 54.

¿No te parece que todos estos países son espléndidos lugares para invertir?”<sup>760</sup>

Evidentemente, el confín de un régimen que no aceptaba los preceptos capitalistas abre la oportunidad para la ambición y el anhelo de poder. La falta de escrúpulos prevalece en los deseos de los personajes, individualistas, retratando imágenes de la sociedad contemporánea, de acuerdo con Lipovetsky:

(...) Aparece un hipercapitalismo en el que se imponen como referentes el éxito individual, la iniciativa privada, el dinero, la competencia, el ideal empresarial. Retroceso del Estado y de las normas autoritarias, debilitación del sindicalismo, eclipse de las utopías: lo que domina es el individualismo del sujeto «triunfador» y «combativo» que incita a tener iniciativa, a que cada cual asuma sus responsabilidades, a reaccionar y a movilizarse, a correr riesgos, a adaptarse sin cesar. Un hiperindividualismo competitivo que apela cada vez más a la autonomía, a la responsabilidad total de uno mismo.<sup>761</sup>

A lo largo de *No será la tierra*, los deseos de Jack Wells de enriquecerse y crear un imperio del mundo empresarial van en ascenso, acrecentando el hiperindividualismo y perdiendo interés por el destino de los otros. El triunfo del mercado fue posible por la exacerbación de los intereses individuales impulsando el consumo: “La individuación acelera la globalización y ésta intensifica la individuación.”<sup>762</sup>, observa Lipovetsky creando un circuito de las ofertas de la industria cultural y la sociedad del consumo donde la felicidad paradójica conduce a los seres humanos a la obtención de marcas.

El mercado es el protagonista mundial va en su paso por el mundo acrecentando las desigualdades: sólo aquellos que tienen poder adquisitivo serán bienvenidos en el reino de las marcas, la tecnología, el entretenimiento, los viajes. La ley de la oferta y la demanda abre brechas entre los individuos, mientras en la novela, a través de personajes como Jennifer Moore quien está en el punto álgido del capitalismo y es una experta en

---

<sup>760</sup> VOLPI, Jorge, *No será la tierra*, op. cit., p. 321.

<sup>761</sup> LIPOVETSKY, Gilles, JUVIN, Hervé, *El Occidente globalizado. Un debate sobre la cultura planetaria*, op. cit., p. 57.

<sup>762</sup> *Ibid.*, p. 60.

finanzas, reconoce estas desigualdades, y sin embargo, no duda que este tipo de régimen político sea la mejor opción para el mundo:

Para Jennifer el punto esencial era la creación de un auténtico mercado. Si los ciudadanos rusos lográbamos controlar la economía de modo directo, sometidos a las leyes de la oferta y la demanda, lo demás vendría por añadidura. Quizá al principio hubiese desequilibrios, unos cuanto se volverían millonarios mientras otros se sumirían en la pobreza (así era la competencia en las sociedades libres y en la selva, puntualizó), habría un periodo de inflación y desempleo, pero la mano invisible del mercado restañaría las heridas y haría llegar los beneficios de los desamparados.<sup>763</sup>

El sistema capitalista está ideado para que haya libertad de consumo y eso inevitablemente deriva en las injusticias sociales y económicas. Algunos individuos tendrán la llave para entrar al paraíso del mercado transnacional, la industria cultural y la tecnología y otros estarán confinados a la marginación, la pobreza y la ignorancia. Recordemos a Peter Sloterdijk quien señala el muro invisible que separa a quienes tienen el poder adquisitivo de quienes no, se derriban los muros físicos pero la existencia de barreras continua destinando a la igualdad a una simple utopía:

(...) La instalación del confort erige sus paredes más eficientes en forma de discriminaciones; se trata de paredes de acceso a fondos de dinero, que separan a quienes tienen y a quienes no tienen, muros levantados por reparto extremadamente asimétrico de oportunidades vitales y opciones profesionales: en el lado de dentro, la comuna de los poseedores de capacidad adquisitiva escenifica su ensoñación diurna de inmunidad general mediante un confort establemente alto y creciente; del lado de fuera, las mayorías más o menos olvidadas intentan sobrevivir en medio de sus tradiciones, ilusiones e improvisaciones (...).<sup>764</sup>

En *No será la tierra*, los personajes están ubicados en extremos geográficos claves para el contexto histórico que enmarca la novela. Si en Estados Unidos, Jack Wells es un empresario que se enriquece en la Bolsa, y su esposa, Jennifer Moore una economista que nos desglosa puntos referenciales de la economía global; Irina y su hija Oksana son testigos, primero de la represión del comunismo, y después de las

---

<sup>763</sup> VOLPI, Jorge, *No será la tierra*, op. cit., p. 375.

<sup>764</sup> SLOTERDIJK, Peter. *En el mundo interior del capital*. op. cit., p. 232.

consecuencias de su fin. A través del matrimonio Wells es posible perfilar la sociedad del consumo y las divisiones políticas trazadas en el globo: “Noche tras noche le preguntaba a Jennifer si se había vacunado contra esta o aquella espantosa enfermedad (y le describía sus efectos) y no paraba de aleccionarla como si él fuese un explorador consumado y no un vulgar ejecutivo cuya mayor cercanía con el Tercer Mundo se había producido en las playas de Acapulco.”<sup>765</sup> A los miembros activos de la sociedad de consumo corresponde el destino del mundo. El muro del Berlín se ha derribado y los muros que separan siguen siendo los de la desigualdad, el Primer mundo, el Tercer mundo: a pesar de la homogeneidad que pretende la industria económica, la heterogeneidad propia de sus habitantes y sus circunstancias parece dirigir de formas diversas el hado de cada lugar. Los personajes de la novela de Volpi empiezan a sumergirse en el mundo de las empresas y la ambición por el dinero va en estado creciente: “En Solomon Brothers, Andy trabajaba desde el alba hasta el anochecer, animado por esa fe que antes lo ligaba al hinduismo; para él no existía deidad más venerada que Ganesha, dios del bienestar material.”<sup>766</sup> Al tiempo que se perfecciona el ámbito económico y empresarial los individuos se van adentrando al confort consecuencia de los bienes materiales: “Venderían su alma al diablo, pero no a cambio de la inmortalidad, sino de un traje Armani o un bolso Louis Vuitton.”<sup>767</sup> Tal como vimos con Sloterdijk, lo que se considera como un *futuro prometedor* en la sociedad contemporánea está en el flujo incesante del consumo:

En el mundo poshistórico, efectivamente, todos los signos tienen que estar orientados al futuro, porque en él está la única promesa que puede hacerse categóricamente a una asociación de consumidores: que el confort no va a cesar de fluir y crecer. Por consiguiente, el concepto de “derechos humanos” es inseparable de la gran marcha hacia el confort, en tanto que las libertades a las que ellos se refieren, preparan la auto-realización de los consumidores. Consecuentemente, sólo están en todas las bocas allí

---

<sup>765</sup> VOLPI, Jorge, *No será la tierra*, op. cit., p. 157.

<sup>766</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>767</sup> *Ibid.*, p. 385.



donde ha de construirse la infraestructura institucional, jurídica y psicodinámica del consumismo.<sup>768</sup>

La clase alta en la que ha crecido el personaje de Jennifer Moore, o la ambición de su esposo Jack colocan al lector en la culminación de esta sociedad de consumo que no concibe su existencia sin el estado de bienestar: “¿Podrás acostumbrarte a Kinshasa sin Bloomingdale’s y sin Saks? Por Dios, Jen, piénsalo, ¿existe un lugar *más* espantoso?”<sup>769</sup> E incluso, más allá, sin los lujos de estar en lo más alto de la pirámide capitalista. “La acumulación inicial de capital en una economía de mercado es de naturaleza casi criminal. Siempre hay unos cuantos individuos dispuestos a arriesgarse y aprovechar las ventajas: éstos son los emprendedores que buscamos.”<sup>770</sup> Para que la economía transnacional funcione, tiene que haber unos cuantos dispuestos a tener como valor máximo el dinero, la riqueza a costa de otros individuos deseosos de consumir. Tal como vimos con Lipovetsky en las fases de la sociedad de consumo en el capítulo 1, más allá de la satisfacción de carencias materiales y de hacer que la vida cotidiana sea más pragmática (fase 1), en la segunda fase, el consumo empieza a asociarse a lo emocional, en los objetos que propone la industria cultural está la posibilidad de reinventarse: cambiar el estilo de vida, la apariencia, los objetos que te hacen *ser* de determinada manera. Para cualquier edad la mercadotecnia está preparada para entrar en la competencia constante de captar sujetos con deseos aparentemente inagotables. La novela nos permite precisamente adentrarnos en esos individuos y en los impulsos que los mueven al consumo: “¿Qué le ocurría? ¿La menopausia? ¿La crisis de los cuarenta? Las pastillas no parecieron aliviarla. Se daría una ducha de agua fría y luego saldría de compras: la terapia perfecta.”<sup>771</sup> Jennifer Moore, una de las protagonistas de *No será la tierra*, se siente sola, su marido le es infiel y encuentra en el consumo su único

---

<sup>768</sup> SLOTERDIJK, Peter. *En el mundo interior del capital. op. cit.*, pp. 205-206.

<sup>769</sup> VOLPI, Jorge, *No será la tierra, op. cit.*, p. 156.

<sup>770</sup> *Ibid.*, p. 373.

<sup>771</sup> *Ibid.*, p. 274.

consuelo, aunque por más que su tiempo transcurriera entre tiendas Chanel y Dior, una vez adquirido lo material, su circunstancia vital no se había modificado: “(...) Siempre realizaba una investigación de mercado, comprobaba precios y calidad de los productos y se perdía en complejos cálculos antes de decidirse por un vestido de Chanel, unos zapatos de Gucci o una estola de Dior. Al término de la operación había gastado más de 2.000 dólares y no se sentía menos insatisfecha.”<sup>772</sup> El consumo es un espejismo en el que la sociedad contemporánea encuentra instantes de calma que luego habrán de disolverse. De acuerdo con Lipovetsky, el consumo ha penetrado todas las relaciones humanas, familiares, espirituales, religiosas y políticas: “El materialismo de la primera sociedad de consumo ha pasado de moda: actualmente asistimos a la expansión del mercado del alma y su transformación, del equilibrio y la autoestima, mientras proliferan las farmacopeas de la felicidad.”<sup>773</sup> Para este autor, la sociedad del hiperconsumo busca una felicidad paradójica que radica en que el consumo es una necesidad humana que ha ido en aumento conforme los avances de la ciencia, la tecnología, la civilización; pero, por otro lado, la saturación material confunde a los seres humanos sobre sus búsquedas personales:

Se nos induce a que atribuyamos a necesidades «inferiores» el gusto por lo fácil y lo ligero, el gusto por lo evasivo y lo lúdico, que son consustanciales al deseo humano. En estas inclinaciones, entre otras, se inscribe la espiral del hiperconsumo. Los excesos nocivos del consumismo no bastan para condenar globalmente un fenómeno que guarda vínculos muy íntimos con la búsqueda de lo agradable y la distracción.<sup>774</sup>

Los individuos están inmersos en el consumismo de manera inherente, la cultura-mundo ha conseguido apropiarse de las mentes de quienes tienen poder adquisitivo y lejos de ser una cuestión meramente material y superficial, se ha convertido en un factor asociado a los vínculos personales. Una cuestión que la novela de Volpi pone al

---

<sup>772</sup> *Idem.*

<sup>773</sup> LIPOVETSKY, Gilles, *La felicidad paradójica*, op. cit., p. 11.

<sup>774</sup> *Ibid.*, pp. 13-14.

descubierto cuando los personajes rusos visitan Estados Unidos: durante años, estos individuos estuvieron imaginando el rostro del enemigo, un altar del consumo, el parque de diversiones de aquellos que se deslumbran con las marcas: “(...) El capitalismo no era aquella obscena proliferación de productos, marcas, colores y sabores, sino algo superior, casi metafísico: una forma de vida abstracta, una metáfora de la libertad que apenas se correspondía con su encarnación real.”<sup>775</sup> Para Arkadi, un personaje que fue encarcelado durante el régimen comunista y actante principal en el fin de ese sistema, admira el capitalismo, lo considera un símbolo de la libertad que a ellos les fue negada tanto tiempo. En el lado opuesto, su esposa, Irina, desaprueba la desigualdad y el abuso de poder que se concentra en unas cuantas manos y, no obstante, le es imposible no impresionarse con lo que observa en Estados Unidos: “A Irina le atraía más la prosperidad de la gente común que la abundancia de los grandes almacenes, aunque no resistió la tentación de comprar bolsos en Prada y zapatos en Gucci.”<sup>776</sup> Tal como afirma Lipovetsky, las marcas van más allá de un objeto de compra, promueven un estilo de vida, una estética propia que se instala en los deseos de los seres humanos. Jack Wells, la encarnación de la ambición capitalista, se indigna porque la reacción de sus invitados rusos a quienes les ensalza el estilo de vida americano y presa de los estereotipos y de la indiferencia hacia los otros, los invita a un restaurante ruso afirmando un rotundo cliché y no obtiene de ellos la admiración que esperaba:

Irina guardó silencio. Wells se sentía desconcertado ante la displicencia, por no decir hostilidad, de sus huéspedes rusos, pero los imaginó asombrados o estupefactos y él mismo se dedicó a cantar las glorias del *American way of life*. Al término de su arenga los invitó a almorzar al Russian Café –qué tonta ocurrencia, se dijo Arkadi–, donde los hizo comer un desabrido pato con ciruelas.<sup>777</sup>

---

<sup>775</sup> VOLPI, Jorge, *No será la tierra*, op. cit., p. 410.

<sup>776</sup> *Idem*.

<sup>777</sup> *Ibid.*, p. 411.

Para Wells, la entrada del capitalismo en Rusia era el triunfo del mercado global y poco le importaba la ideología destruida junto con miles de vidas particulares: “Era el capitalismo en su máxima expresión: uno podía cumplir todas sus fantasías siempre y cuando pagase el precio del mercado. En cuanto franqueó la puerta de su suite, Wells recibió la visita de dos jóvenes de piernas infinitas y ojos traslúcidos, recién salidas de *Andréi*, la versión rusa de *Playboy*, cortesía de Banca Most.”<sup>778</sup> En el personaje de Irina es posible analizar el desprecio de algunos individuos hacia esta forma de vida por las consecuencias que ha causado en Rusia, donde el consumo trastocó las conciencias de sus habitantes y mientras unos caían en la peor de las miserias otros deseaban aprovecharse de los más desvalidos, tal como es la lógica que impera en el capitalismo: “Irina se topaba por doquier con esos *novi russki* y no podía dejar de despreciarlos. Mientras Arkadi los veía como ejemplos de la mentalidad capitalista y alababa su ambición, para ella eran palurdos sin cultura, máquinas de consumo que sólo vivían para exhibir sus lujos.”<sup>779</sup> La novela ilustra el mundo de las apariencias donde algunos se encuentran tan cómodos y otros, en cambio, serán los condenados del paraíso del consumo.

El final de la guerra fría da el triunfo a Estados Unidos, quien habrá de lanzar su propuesta cultural extendida por todo el planeta. De acuerdo con el autor Peter Sloterdijk, el país norteamericano se presenta como un país de inmigración cuya esfera de confort ofrece la imagen del irresistible *The American Dream*, del que también Volpi habla en su novela. Todo individuo con sed de triunfo tiene una oportunidad en el país norteamericano. Y esa es una figura que se vende a los espectadores, en el texto, Christina Sanders personifica ese sueño hecho realidad:

---

<sup>778</sup> *Ibid.*, p. 389.

<sup>779</sup> *Ibid.*, p. 385.

(...) Christina Sanders era la encarnación del sueño americano: proveniente de una familia de emigrantes checos –su verdadero apellido era Svorecky–, se había ganado la vida como publicista y luego como conductora de un programa de televisión; en unos cuantos años se había convertido en un icono femenino, y sus consejos sobre asuntos domésticos y moda eran seguidos por millones de mujeres, quienes la veneraban como a una pitonisa.<sup>780</sup>

Sanders proviene de una familia extranjera, empieza su vida profesional como publicista y eso la irá introduciendo en el mundo del espectáculo. El triunfo vendrá como conductora de televisión y consejos para el mundo femenino. El atractivo de la imagen que vende es la posibilidad de cambiar el estatus social y económico en Estados Unidos. Al consumo masivo se le añade el lujo, al que cualquier individuo aspira y sólo unos cuantos logran en la realidad. El nivel económico está directamente relacionado con el nivel social, el triunfo también está en la acumulación y utilización de los contactos personales:

Para celebrar el acontecimiento, Jack organizó una suntuosa fiesta en el Hotel Ritz-Carlton, donde convocó al *who is who* de Nueva York, ombligo del mundo: financieros de Wall Street y artistas del Village, estrellas de Hollywood, presentadores de televisión, banqueros, corredores, científicos –incluidos seis o siete premios Nobel–, aristócratas y empresarios, con Christina Sanders a la cabeza, y destacados miembros de la prensa.<sup>781</sup>

Estados Unidos, un país que se construye con personas de distintas partes del mundo, donde parece que la extensión geográfica y la planeación transmiten la idea de que hay un lugar para todos, y la vida puede ser como nos muestran las imágenes de Hollywood, las seres de televisión exportadas a todo lo ancho del planeta, la *fast-food*, las marcas, el estilo de vida. Una cultura ecléctica que se concentra en este país y luego sale al mundo, tal como reconoce Lipovetsky, la victoria capitalista ha impregnado todos los ámbitos del ser humano:

El triunfo del hipercapitalismo no es sólo económico, también lo es cultural: se ha convertido en el esquema organizador de todas las actividades, el modelo general de

---

<sup>780</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>781</sup> *Ibid.*, p. 475.

actuar de la vida y de la sociedad. Se ha apoderado del imaginario, de los modos de pensar, de los fines de la existencia, de la relación con la cultura, con la política y con la educación.<sup>782</sup>

En la lógica estructural de *No será la tierra*, donde los opuestos se contraponen de una manera terrible, existe también un personaje que encarna todos los movimientos anti-globales que corresponden a los avances de la globalización.

(...) Allison no podía dejar de enardecerse ante la soberbia y la vanidad de su hermana, Jennifer era como una marca en su piel, una navaja que le recordaba quién era y contra qué debía luchar. Incluso ante sus compañeros de Greenpeace sentía la necesidad de justificarse: sí, soy hermana de Jennifer Wells, pero somos muy distintas, casi no la veo, apenas tengo contacto con ella, como si los lazos con su hermana fueran un ancla.<sup>783</sup>

La hermana de Jennifer, Allison, hija del mismo sistema, se rebela contra él convirtiéndose en una activista que protesta contra todo lo que su hermana representa. A todo eje ideológico le corresponde una contraposición que potencie la influencia de la más fuerte, en este caso el capitalismo aplastante comparado con la minoría globalifóbica.

(...) La idea era llevar a cabo protestas simultáneas en al menos setenta ciudades del planeta –Praga, Toronto, Vancouver, Seattle, San Francisco, Nueva York, Bogotá, Gotemburgo, Lyon, Tokio, Ginebra, Berlín, Madrid, Dublín, Tel Aviv y Sidney– contra la dictadura neoliberal y el poder de los organismos internacionales. Como me dijo Martín Khor, de la Red del Tercer Mundo, la idea era que las protestas alcanzasen todas las calles del Norte. Bajo el lema *Nuestra resistencia será tan transnacional como el capital*, las movilizaciones globales reunirían a miles de personas, hermanadas por su común precio hacia los centros de poder, que se encargarían de demostrar que la lucha contra el libre mercado (esa nueva tiranía) era imparable.<sup>784</sup>

El autor ofrece una visión generalizada de las rebeliones que son inherentes a todo sistema: protestas transnacionales a una economía de mercado mundial. A través de la competencia entre estas dos hermanas de personalidad opuesta, el autor hará evidente su ideología extrema en lo general, y su carácter tan distinto, en lo particular. La mayor,

---

<sup>782</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, op. cit., pp. 41-42.

<sup>783</sup> VOLPI, Jorge, *No será la tierra*, op. cit., p. 231.

<sup>784</sup> *Ibid.*, p. 448.

ejemplo de perfección, será partícipe de este sistema global, mientras que Allison verá su vida entre una protesta y otra, con el deseo eternamente insatisfecho de cambiar el mundo:

Jennifer trataba de hacerla entrar en razón: necesitas escoger tu propio camino, el tiempo se acaba, un buen día descubrirás que has agotado tus talentos. Pero Allison se reían de ella: yo no quiero triunfar, yo sólo quiero sobrevivir. No seas tonta, Allison, lo tienes todo. ¿Todo? Ése es el problema, el senador siempre nos dio todo, por eso ahora no busco nada. Óyeme bien, Jennifer: nada.<sup>785</sup>

Mientras el concepto de ‘tenerlo todo’ irremediablemente llevaba a Jennifer a lo material, para su hermana menor esto no significaba nada, ella buscaba el bien interior que le proporcionaba otorgar ayuda humanitaria: “(...) Por paradójico que suene, Allison se sentía mucho más libre en la enorme cárcel que era Cisjordania que en el Mall de Washington, eje del cosmos. Aquí cada uno de sus actos perdía su irrelevancia; aquí podía ser útil, aquí su vida adquiriría sentido, aquí era capaz de combatir el imperialismo y ayudar a los demás.”<sup>786</sup> Lo que le daba sentido a la vida de Allison no era adquirir bienes materiales sino rebelarse contra todo aquello que vulneraba los valores en los que ella decía creer:

(...) Jennifer sostenía que el único modo de ayudar a «esa gente» (la del Tercer Mundo, por supuesto) era obligándola a acatar las disposiciones del Fondo. Allison esgrimió lo contrario: era posible hallar otros caminos para el desarrollo y la equidad. A continuación vinieron los arrebatos verbales, la susceptibilidad, la ironía y las bromas ancestrales. Para entonces el tema de discusión había dejado de importarles y sólo buscaban derrotarse.<sup>787</sup>

En este sentido, Lipovetsky señala que nada escapa al hipercapitalismo ni siquiera los anticapitalistas que además de tener una ideología escueta, distan de ofrecer soluciones viables y muchas de las repercusiones que causan sus actos derivan en violencia social o en el desentendimiento de las autoridades confinando sus protestas al

---

<sup>785</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>786</sup> *Ibid.*, p. 441.

<sup>787</sup> *Ibid.*, p. 232.

olvido, y terminan convirtiéndose en un foco para el consumo, o valiéndose de las mismas herramientas que la industria masiva:

Por debajo de la crítica radical está el orden del show «disidente» que alimenta las páginas de los medios. Añadamos que la rebelión antimarca más que poner en peligro el sistema comercial, le permite renovar su oferta y su publicidad. La protesta radical contra el capitalismo de consumo, totalmente captable y captada por la mercadotecnia al acecho de creatividad permanente, no sirve para neutralizar la cultura-mundo del hipercapitalismo.<sup>788</sup>

En la lógica capitalista, todo movimiento es aprovechable para la conquista del mercado, aunque en la novela, se aprecia la importancia de unos cuantos que creen en la ayuda humanitaria, lo cual, puede contribuir a realizar una ayuda en concreto pero no a cambiar a la humanidad:

(...) Allison tomó al pequeño en sus brazos y lo cubrió de besos. ¿Qué importaba lo que sucediese con el resto de la humanidad? Ella sola jamás lograría eliminar la brecha entre ricos y pobres, entre poderosos y desheredados, pero al menos podría ocuparse de que cinco o diez personas, acaso veinte o treinta, tomasen conciencia de su situación y aprendiesen a sobrevivir por sí mismas.<sup>789</sup>

La empatía con los individuos marginados que siente Allison la orilla a despojarse de todo lujo del que era heredera para dedicarse a unas cuantas vidas, incluso abandona a su propio hijo que habrá de criarse con su hermana en un esquema hipercapitalista. Sin embargo, la desigualdad es inherente al mundo que nos rodea y ni en un contexto como el de Allison de rebelión contra el sistema, es posible eliminar las disparidades entre los seres humanos, ella está por voluntad propia en un país del Tercer Mundo, y por lo tanto, los nativos marcarán con ella una diferencia, pues ella tendrá acceso a los bienes materiales en caso de necesidad mientras que los habitantes de la población, habrán de permanecer constreñidos en sus circunstancias:

---

<sup>788</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, op. cit., p. 46.

<sup>789</sup> VOLPI, Jorge, *No será la tierra*, op. cit., p. 447.



(...) Tú vienes aquí por un tiempo y sabes que puedes marcharte cuando quieras; ellos, no. Si enfermas tendrás medicinas o en el peor de los casos te trasladarán a un hospital en Europa o Estados Unidos; ellos, no. Si un buen día te aburres de las privaciones y del color local, puedes irte a un centro comercial o a una discoteca en Tel Aviv; ellos, no. La gran diferencia radica en esto, Allí: nosotros estamos aquí por nuestra voluntad, en algún momento habremos de irnos, y ellos seguirán aquí por los siglos de los siglos. Y lo saben tan bien como nosotros.<sup>790</sup>

Un régimen mundial del que resulta imposible escapar y que habrán de llevar a Allison a la muerte: la única manera de no pertenecer al sistema, en una visión general; y a su familia con la que nunca se identificó, en particular. La novela, a través de las antípodas en tensión, habrá de mostrar como el capitalismo y las desigualdades son resultado del mismo sistema, tal como dice George Bataille: “El Mal parece que puede ser captado, pero sólo en la medida en que el Bien es su clave. Si la intensidad luminosa del Bien no diera su negrura a la noche del Mal, el Mal dejaría de ser atractivo.”<sup>791</sup> Los opuestos se atraen y se complementan, lo que se evidencia a lo largo de toda la novela. Volpi construye la narración con preceptos universales, pero serán los personajes quienes sufran las consecuencias tanto del exterior como de sí mismos y sucumban ante el mal en general y a sus propias vulnerabilidades en particular.

El escritor Jorge Volpi se ha propuesto aprovechar las corrientes especulativas o científicas más actuales para tratar de dar de ellas una versión estética. Busca así la actualización de los enigmas permanentes del ser humano: el misterio de la vida y de la muerte, el enigma del yo, la concepción de una sociedad que se articule de acuerdo a reglas más justas.

Ha decidido enfrentarse a su tiempo, por ello recaba aquellos temas que constituyen la preocupación más actual, y en sí la actualización está en la base de cuanto escribe: las teorías que plantean la sostenibilidad del planeta, la incidencia de la comunicación en dimensiones planetarias, la escisión del ser humano íntimo.

---

<sup>790</sup> *Ibid.*, p. 445.

<sup>791</sup> BATAILLE, George, *La literatura y el mal*, op. cit., p. 174.

## 2) Método inductivo.

*Como los personajes de un relato de Kafka,  
los seres humanos aparecimos de pronto  
en esta gigantesca jaula que llamamos Tierra.  
Un día despertamos y nos descubrimos convertidos  
en estos repugnantes bichos bípedos,  
sometidos a fuerzas absurdas e incognoscibles.  
Como si un dios artero nos hubiese abandonado aquí  
para jugar con nosotros en medio de  
reglas tan caprichosas como elusivas.*

JORGE VOLPI

Si bien la obra central de Volpi está relacionada con la ciencia y la historia, en el espacio novelístico el contexto histórico e ideológico *le sucede* a los personajes. Ellos se ven afectados de una u otra manera por los acontecimientos mientras los lectores desentrañan rasgos de la naturaleza humana en cada personaje. Con predilección por narradores homodiegéticos cuya carácter oscila de la ambigüedad a la locura, establecen desde el inicio un reto para el lector porque habrá de ser él quien decida qué creer del contador de historias, aunque se le advierte que intentará por todos los medios *ser manipulado*:

Durante años se nos ha hecho creer que cuando leemos una novela o un relato escritos en primera persona –sólo por poner un par de ejemplos aunque, desde luego, este libro no pertenece a ninguno de estos géneros–, nadie se encarga de llevarnos de la mano por los acertijos de la trama, sino que ésta, por arte de magia, se presenta ante nosotros como si fuera la vida misma. Mediante este procedimiento, se concibe la ilusión de que un libro es un mundo paralelo en el cual nos internamos por nuestra propia cuenta. Nada más falso.<sup>792</sup>

La novela de *En busca de Klingsor*, por ejemplo, en los cimientos del juego encontramos las falsedades del narrador basadas en un principio filosófico rescatado de los griegos: “Todos los cretenses son mentirosos”, pronunciado por un cretense lo cual habrá de crear un bucle filosófico que en la novela se traslada a “Todos los físicos son mentirosos”, precepto escrito por un físico y enviado al teniente Francis Bacon que intenta por todos los medios resolver el enigma de Klingsor. Nada parece escapar a los hechos científicos, al raciocinio y la necesidad de explicaciones con el rigor que sólo la

---

<sup>792</sup> VOLPI, Jorge, *En busca de Klingsor*, op. cit., p. 23.

ciencia parece aportar. Ni siquiera la manera que tienen los seres humanos de interpretar a los otros, o al menos así lo expresan los personajes de Volpi: “(...) Quizás no se trate de teorías físicas sino, ¿cómo decirlo?, de teorías sobre las personas, de teorías sobre la verdad de ciertos hechos que no por ello dejan de lado las reglas de la investigación científica.”<sup>793</sup> Sin embargo, aunque se pueden realizar teorías sobre los seres humanos e intentar analizarlos como otros fenómenos naturales acaso siempre habrá una distancia por la naturaleza falible y vulnerable de los seres humanos (en este caso, los personajes) que las novelas demuestran minuciosamente en cada página:

(...) La ciencia es incapaz de resolver por sí sola el misterio último de la naturaleza. Y ello se debe a que nosotros mismos formamos parte de esa naturaleza, y por tanto del misterio que estamos intentando resolver –Planck carraspeó, pero de inmediato continuó con sus ideas–: también la música y el arte son, en cierta medida, intentos de comprender o al menos de expresar ese misterio. En mi opinión, cuanto más progresamos en estos campos, tanto más nos ponemos en armonía con la naturaleza. Y éste es uno de los grandes servicios que la ciencia nos presta.<sup>794</sup>

La ciencia está hecha por seres humanos y por tanto, siempre caben las interpretaciones subjetivas hasta que se demuestra lo contrario con pruebas contundentes. Pero también el arte y la literatura intentan desentrañar la naturaleza humana ofreciendo más de una teoría. Por eso, Volpi considera a la novela como vehículo para el conocimiento, no como una exposición sobre la historia de las ideas, sino como una forma de adentrarse en vidas que de otra manera es imposible experimentar. La novela ofrece otra óptica de los hechos revisados por la historia, por la física, por el psicoanálisis porque nos permite adentrarnos en la óptica de los personajes, no se trata sólo de ideología, de conocimiento, sino del mal, de la ambición y de sucumbir a actos que dañen a los otros:

---

<sup>793</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>794</sup> *Ibid.*, p. 192.

En realidad no lo comprendía. Podía entender que un hombre fuese nacionalista, que amase su patria, que se sintiera íntimamente ligado a ella y que, por tanto, rehusase abandonarla incluso en las peores circunstancias, pero no podía aceptar que alguien trabajase, sin oponerse, para un gobierno de criminales, que alguien pusiese su ciencia y su sabiduría al servicio del mal –sí, repitió: *del mal*– y que ni siquiera se plantease dudas sobre la moralidad de sus actos.<sup>795</sup>

Los personajes de Volpi están al borde de un abismo enfrentados a encrucijadas que cuestionan sus escrúpulos, sus códigos éticos, su nivel de ambición, su ansia de poder, su capacidad de traición hacia sus semejantes. Un camino que se bifurca en la toma de decisiones, como la teoría del gato de Schrödinger (expuesta en el ensayo *Leer la mente*), los personajes (como en la vida misma) habrán de elegir una sola opción:

(...) A nivel cuántico, cada una de nuestras decisiones nos hace elegir un camino, aunque en el fondo podemos saber que una parte de nosotros (o que «*otro* nosotros», por decirlo de algún modo) se lanza, en su propio universo, en una dirección distinta... ¿Y qué es el amor sino la mayor de las elecciones? Cada vez que uno *decide* amar a una mujer, en el fondo está optando sólo por una posibilidad, eliminando, de tajo, todas las demás... ¿No les parece una perspectiva aterradora? Con cada una de nuestras elecciones perdemos cientos de vidas diferentes... Amar a una persona significa no amar a muchas otras...<sup>796</sup>

El autor recurre a explicaciones científicas para analizar el comportamiento humano. Los individuos son parte también del universo, por tanto, en la física el autor hallará algunas claves para elaborar su propia radiografía humana. Un intento por no rendirse a lo falible que, no obstante, los personajes, a pesar de las explicaciones científicas, continuarán eligiendo opciones que pueden desencadenar en acontecimientos terribles: “Marianne no pudo resistir la destrucción de su mundo. De un modo u otro, todos la habíamos abandonado. Al final de la guerra me enteré de que ella misma había acabado con su dolor. Sólo yo sobreviví. Sólo yo.”<sup>797</sup> El contexto histórico concreto, como en la novela, *En busca de Klingsor*, narra un suceso terrible contra la humanidad, mezclado con los mundos interiores de los personajes que también se

---

<sup>795</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>796</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>797</sup> *Ibid.*, p. 424.

derrumban y que desde lo particular, es el dolor propio el que tiene relevancia para ellos. Algunos serán quienes tengan el control sobre los demás personajes, mientras que otros, dejarán que las circunstancias los guíen:

Por primera vez en su vida, Bacon tenía que tomar una decisión. Hasta ese momento no había hecho sino huir de los problemas y acaso de sí mismo: la ciencia lo había librado de su infelicidad; Von Neumann de su disyuntiva amorosa entre Vivien y Elizabeth; la guerra, de su incapacidad para destacar en la física; Inge, de su desolación; y yo mismo, de su responsabilidad en Alemania. Una y otra vez había sido como una partícula subatómica, sometido a las imperiosas fuerzas de los cuerpos mucho más poderosos que él. Más que un jugador, había sido una pieza en el inmenso tablero de la Creación.<sup>798</sup>

En cualquier caso, la ciencia intentará ser capaz de resumir los comportamientos y de realzar las encrucijadas, donde los átomos, las neuronas o los genes serán los autores de los actos de los personajes en ausencia de un creador todopoderoso causante de los destinos individuales: “¿Por qué Éva no era como los demás? ¿Por qué no podía ser normal? ¿Por qué sus genes la condenaban a ser a un tiempo luminosa y oscura?”<sup>799</sup> El autor recurre a conceptos universales no sólo para explicar el contexto histórico sino una parte de la personalidad de los personajes, la ciencia puede ser un móvil para la toma de decisiones y los genes los escultores del carácter al que habrán de ser condenados los seres humanos:

Sus genes la obligaban a miles de cosas, la hacían retorcerse de frustración o arrojarse a los abismos, acoplarse una y otra vez hasta la locura, hasta el desfallecimiento, pero al menos ella conservaba ese último reducto de libertad, quizás la única libertad auténtica que poseemos los humanos: la de no reproducirse, la de condenar a muerte a esos genes que nos han esclavizado toda la vida. Así lo pensaba Éva, o quizá sólo lo intuía.<sup>800</sup>

En los personajes de las novelas de Volpi están retratados instantes determinantes en las vidas de los personajes cuya explicación alude a un hecho científico: así, enamorarse o buscar pareja será una consecuencia de la especie y su necesidad de apareamiento:

---

<sup>798</sup> *Ibid.*, p. 436.

<sup>799</sup> VOLPI, Jorge, *No será la tierra*, op. cit., p. 406.

<sup>800</sup> *Ibid.*, p. 408.

(...) Uno de los mayores enigmas de nuestra especie radica en nuestro abstruso apareamiento: al elegir pareja –es decir, al buscar la otra mitad del ADN necesaria para replicarnos– no seguimos criterios biológicos ni racionales. El enamoramiento funciona como una ceguera voluntaria, una tara o una fiebre que se apodera de nuestras mentes y nos convierte en zombis o guiñapos. Para justificarse, Irina se decía que una bióloga jamás podrá entender la mitosis si no exploraba por sí misma el significado del deseo carnal.<sup>801</sup>

En las novelas de Volpi encontramos, por una parte, elecciones inherentes a los seres humanos como la búsqueda de pareja reducida a una orden dictada por los genes, unos tiranos cuya única finalidad es la reproducción, por ejemplo, o el fin de la existencia a la muerte de las células: “(...) Éste es el final: nada hay tras la muerte de las células, Oksana ya no existe y no existirá nunca más. Así de simple.”<sup>802</sup> No obstante, por otra parte, el autor mezcla las explicaciones científicas con la razón humana y la vulnerabilidad de la especie. En este laboratorio narrativo en el que desfilan diferentes personalidades intentando activar las neuronas espejo del lector: “Eres la típica niña prodigio, Éva, se aguijoneaba mientras Philip acariciaba su mano: la joven más inteligente del planeta y también la más estúpida, madura para atisbar los meandros de la inteligencia pero inepta para escoger una pareja, para meditar tus decisiones o alcanzar cierta serenidad.”<sup>803</sup> Seres que se jactan de una racionalidad extrema para captar los conocimientos pero que no son capaces de gobernar su propio microcosmos emocional. Y si bien el universo mantiene su armonía y su equilibrio, la vida de los seres humanos está sujeta al azar:

(...) Pequeñas causas capaces de generar efectos gigantescos. Así, de manera intempestiva, sin que nadie lo tema o lo prevea, un accidente, una decisión irracional, una vacilación, un descuido, incluso una idea –una revolución: un viraje tosco o destemplado– alteran el equilibrio de un sistema, de un tejido que se ha mantenido en orden durante años o décadas o siglos, y de la noche a la mañana todo cambia, todo se

---

<sup>801</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>802</sup> *Ibid.*, p. 502.

<sup>803</sup> *Ibid.*, p. 107.

altera, y la vida cotidiana queda sepultada en el pasado, dando inicio a una era azarosa y desbocada.<sup>804</sup>

En la literatura es posible adentrarse en las vidas que quedan trastocadas por hechos históricos, científicos, circunstancias globales que exceden a las existencias particulares, instantes, situaciones que parecen menores y que se convierten en puntos de inflexión en las historias de los personajes: “(...) La visión científica del mundo no dice una sola palabra sobre nuestro destino final ni quiere saber nada (¡sólo eso faltaría!) de Dios. ¿De dónde vengo y adónde voy? ¡La ciencia es incapaz de responderlo!”<sup>805</sup> Hay cuestiones que la ciencia es incapaz de responder en cuanto se trata de las emociones humanas que se vuelven tan relativas de acuerdo con las situaciones y el carácter de cada personaje.

#### - **Interconectados**

Una de las características del fenómeno global es la posibilidad de conectarse con el resto del planeta de una manera inmediata a través de Internet: ese sistema que ha revolucionado la concepción del tiempo y del espacio y que ha sido un factor fundamental para todas las áreas de los seres humanos. Tal como afirma Lipovetsky:

Aunque la cultura global difunde por todas partes, a través del mercado y las redes, normas e imágenes comunes, funciona al mismo tiempo como un potente incentivo de desarraigo en los límites culturales de los territorios, de desterritorialización general, de individuación de las personas y los modos de vida. Las fuerzas de unificación global progresan al mismo ritmo que las de diversificación social, comercial e individual. Cuanto más se acercan las sociedades, más se extiende la dinámica de pluralización, heterogeneización y subjetivación.<sup>806</sup>

El planeta está interconectado a través de esa cultura-mundo surgida precisamente de los preceptos globales acuñados por la economía que pretenden lanzar una oferta

---

<sup>804</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>805</sup> VOLPI, Jorge, *En busca de Klingsor*, op. cit., p. 279.

<sup>806</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, op. cit., pp. 16-17.

homogénea a la sociedad de consumo y difunden en diversos puntos del planeta las mismas marcas, modas, objetos tecnológicos, tendencias y, al mismo tiempo, se pone en evidencia la heterogeneidad con que cada cultura adapta la globalización a sus propios mecanismos. El internet nos permite estar en contacto inmediato con otras culturas, o acceder al mismo tipo de información en distintos puntos geográficos y mantenernos comunicados de un extremo a otro con la rapidez con la que se descarga un archivo, pero también, quedan al descubierto las diferencias, desigualdades e injusticias existentes en el mundo. A pesar de que, como señala García Canclini: “El relato más reiterado sobre la globalización es el que narra la expansión del capitalismo postindustrial y de las comunicaciones masivas como un proceso de unificación y/o articulación de empresas productivas, sistemas financieros, regímenes de información y entretenimiento.”<sup>807</sup>, es necesario establecer matices cuando se trata de los individuos, porque la forma generalizada de entender la globalización es de un mundo interconectado con propuestas culturales homogéneas, y sin embargo, señala Lipovetsky:

(...) A pesar de las potencias unificadores de la cultura-mundo, las herencias culturales, los «caracteres nacionales» y las religiones seguirán dejando su huella en las conductas, las formas de ser y de sentir. No vamos hacia un mundo con gustos, modos de vida y costumbres idénticos, sino hacia culturas diferentes reestructuradas por las mismas lógicas del capitalismo y de la técnica, del individualismo y el consumismo. No un modelo único, sino versiones distintas de una cultura-mundo basada en el mercado, la tecnociencia, el individuo.<sup>808</sup>

El sistema propuesto por la cultura global es el mismo pero los seres humanos se apropian de su contexto de maneras distintas. Y quizá más que a la información rápida obtenida en la Red, corresponde a la literatura abordar en profundidad las conexiones posibles entre los seres humanos. Las novelas de Jorge Volpi intentan adentrarse en las

---

<sup>807</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La globalización imaginada. op. cit.*, p. 179.

<sup>808</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada, op. cit.*, p. 72.



formas inesperadas en que los seres humanos terminan enlazándose en distintos puntos del planeta. Conecta a Francis P. Bacon con Gustav Links a través de la ciencia; a un mexicano psicoanalista, Aníbal Quevedo con Fidel Castro, o Jaques Lacan; a tres mujeres: una de Estados Unidos, otra de Rusia y otra húngara americana; como paralelamente cuenta la historia de Laila, una chica en plena guerra de Irak, y de un narrador autobiográfico mexicano. ¿Qué puede haber en común con personajes tan diversos? Precisamente, la novela puede ahondar en el interior de los personajes, tal como expone el autor en *Leer la mente*, indagar en sus conciencias, y permitirle a los lectores, que tengan una visión más profunda de un tiempo determinado. Los personajes que muestra Volpi son vulnerables, corruptos, ambiciosos, llenos de miedos, incertidumbres, conflictos: “Los seres humanos perseveran en su propio estado, de acuerdo con la inercia de su educación, sus costumbres y su temperamento a menos que sean bruscamente sacudidos por una fuerza extraña”<sup>809</sup> Y los desarrolla como actantes fundamentales del destino: tomar determinadas decisiones cambiará sus vidas de forma irreversible: “Causa y efecto no bastan para explicar el comportamiento de animales y humanos, ni tampoco el de las máquinas. ¿El motivo? Que unos y otros persiguen una finalidad. Se comportan de acuerdo con un propósito.”<sup>810</sup> Los personajes perseveran en sus búsquedas, se asumen parte de su entorno pero no son marionetas a merced de un destino, son protagonistas de sus historias. Las relaciones entre unos y otros constituyen el eje principal de las novelas a pesar de la envergadura del contexto histórico en el que se desarrolla la trama de cada una de las novelas de la trilogía, por ejemplo, donde la ciencia, el psicoanálisis o el genoma humano son fundamentales sólo en función de lo que les afecta a los personajes: “(...) Durante quince años había contribuido a producir armas bacteriológicas, armas que podrían costarle la vida a miles o millones de

---

<sup>809</sup> VOLPI, Jorge, *En busca de Klingsor*, op. cit., p. 177.

<sup>810</sup> VOLPI, Jorge, *No será la tierra*, op. cit., p. 109.

personas, y ya no quería hacerlo. En su acto no había resistencia al sistema, o al menos él no lo percibía, sólo un desafío ético.”<sup>811</sup> Si los descubrimientos científicos, las teorías psicoanalíticas o los acontecimientos políticos importan en las novelas es por la incidencia en la vida de los personajes.

En el caso de la trilogía, los narradores homodiegéticos son el punto de convergencia de los personajes, a ellos corresponde no sólo narrar la historia sino unir los acontecimientos. Parecen evocar la teoría de los seis puntos de separación: sólo seis puntos de contacto se requieren para acercar a unos seres humanos con otros, los narradores son un eslabón básico sin el cual, esas vidas no habrían de encontrarse: “(...) Alguna vez ¿Éva? me confirmó que bastan seis vínculos para unir a cualquier persona con cualquier otra. Este fenómeno no obedece a un capricho o a una coincidencia, sino a la topología de la humanidad, a eso que podríamos llamar su *forma*.”<sup>812</sup> La teoría enmarca las conductas humanas pero son los individuos los únicos capaces de escapar a lo predecible. Es el afán por vaticinar el futuro lo que los guía en el comportamiento entre unos y otros: “¿Por qué somos débiles? Por la simple razón de que no conocemos el futuro. Vivimos en un presente eterno, obsesionados con desentrañar el porvenir. Somos, todos nosotros, miserables buscadores de lo incierto.”<sup>813</sup> Esta concepción el autor la retoma en el género ensayístico, tal como vimos anteriormente, en *Leer la mente* señala que los humanos, o mejor dicho, el cerebro humano está hecho para intentar adivinar el futuro.

Y como un testigo presencial, el narrador conduce al lector por los laberintos de la trama novelística: “La inquietud me parece legítima y por eso me he tomado la libertad de incluir este apartado. Se trata de una duda razonable, porque de su resolución depende la *credibilidad* de mi relato. Un hombre de ciencia como yo, sabe que, sin

---

<sup>811</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>812</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>813</sup> VOLPI, Jorge, *En busca de Klingsor*, op. cit., p. 351.

pruebas, cualquier teoría se desmorona en el aire.”<sup>814</sup> La ciencia ofrece credibilidad porque se basa en hechos, sin embargo, como lectores no hay seguridad de confiar en el narrador Gustav Links, aunque es un hombre de ciencia, el engaño, la traición, la manipulación y el egoísmo que lo caracterizan como personaje dentro de la trama, harán de él un ser poco confiable. No obstante, será el lector quien decida el grado de credibilidad que habrá de otorgarle, tal como afirma Eloy Urroz, en la novela de Volpi los retos al lector constituyen parte intrínseca de su estructura: “(...) la novela misma es esa puesta en juego con sus propias reglas en búsqueda del lector ideal, el lector detective, donde no va a existir (como en Borges) otra finalidad que no sea la competencia: o el autor nos derrota (en este caso Links/Volpi) en el tablero de la lectura o nosotros nos adelantamos a él y, por tanto, al mismo desenlace de la novela, a la solución de su misterio.”<sup>815</sup>, y con esto el autor establece una relación lúdica hipertextual con sus lectores presente en todas sus obras.

La personalidad de cada narrador tiene un desarrollo fundamental para el resto de las vidas, para acercarse a la totalidad de las novelas y para entender de qué manera interpretan el mundo. Porque cada uno de los narradores homodiegéticos de la trilogía está conectado con episodios históricos determinantes para el siglo XX. Y su experiencia está intrínsecamente relacionada con la disciplina que funge de hilo conductor en cada novela: Gustav Links, matemático, partícipe directo de las investigaciones de la bomba atómica en la Alemania nazi; Aníbal Quevedo, psicoanalista mexicano que radica en París, viaja por el mundo y conoce a todas las personalidades del mundo del psicoanálisis de la década de los sesenta y setenta, además de los políticos de izquierda más relevantes de la época donde las utopías políticas se creían posibles; y Yuri Mijaílovich, un escritor ruso deponente de la caída

---

<sup>814</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>815</sup> URROZ, Eloy, *La silenciosa herejía: forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*, op. cit., p. 224.

del comunismo. Su historia personal se entrelaza con la historia del mundo, y los otros personajes, convergen en el narrador: “Por un principio inescrutable, Irina Nikoláievna Sudáieva, Arkadi Ivánovich Granin y su hija Oksana, Jennifer Moore y su hermana Allison, el infame Jack Wells y mi amada Éva Halász formaban una red inmaterial, simples puntos en el plano cartesiano. En ese esquema, yo me convertí en el desgraciado cartógrafo que debía entrelazarlos”<sup>816</sup> El encuentro entre los personajes es inminente en la narración, como piezas de ajedrez, el narrador los irá colocando en el tablero hasta un punto de convergencia.

Los narradores son personajes de la historia y reflejan de un modo particular, males universales, la estructura narrativa, entonces, tiene una visión que va de lo general a lo particular, como vimos anteriormente, pero también de lo particular a lo general:

(...) Yo he sido alternativamente un héroe, un criminal, de nuevo un héroe y de nuevo un criminal –incluso un loco–: demasiadas transformaciones en el anónimo espacio de una vida. Si esto ha podido ocurrirme a mí, estoy capacitado para vaticinar que lo mismo habrá de suceder con todos los grandes héroes y los grandes villanos, las grandes ideas y las grandes mentiras de nuestra era.<sup>817</sup>

Están sujetos al contexto histórico y a su propia desdicha interna, su falta de escrúpulos representa acaso los peores males de la sociedad humana. Y eso los hará partícipes de la condena propia y la de los otros personajes. Están además interconectados con el lenguaje y la escritura que los dignifican como seres humanos:

(...) Si las palabras son las únicas armas que le otorgan realidad a los objetos, uno no existe antes de sus primeros balbuceos. Mientras no consiga articular sonidos comprensibles, soy un explorador arrojado en medio de una tribu de aborígenes: aunque escucho cómo hablan los otros y poco a poco comprendo lo que dicen, la deficiencia de mis cuerdas vocales me condenan al ostracismo. Sólo cuando pronuncio una palabra me convierto en *persona*.<sup>818</sup>

---

<sup>816</sup> VOLPI, Jorge, *No será la tierra*, op. cit., p. 131.

<sup>817</sup> VOLPI, Jorge, *En busca de Klingsor*, op. cit., pp. 425-426.

<sup>818</sup> VOLPI, Jorge, *El fin de la locura*, op. cit., p. 85.

La relación con la literatura y el arte está en las novelas a través de los narradores homodieéticos. Aníbal Quevedo, por ejemplo, habrá de oscilar entre la lucidez y la locura y serán la escritura, el lenguaje, y el arte puntos de equilibrio que encuentra en el transcurso de la novela; en el plano particular, Quevedo desvaría y sólo a través de un bien superior, como es el arte o la literatura, se conecta con la realidad:

(...) Si el proceso de selección de las obras ganadoras del premio me había llevado a desconfiar de la intromisión de la política en el arte, la autocrítica de Padilla me hizo repensar por completo mis convicciones revolucionarias: haciendo a un lado el odio que el comandante le tenía a los poetas, este burdo episodio revelaba la ausencia de libertad artística que reinaba en sus dominios.<sup>819</sup>

A través del arte se revelaron los fracasos de las utopías. En Cuba fue evidente que el caso del poeta Heriberto Padilla dividió al *Boom* poniendo de manifiesto la represión castrista que acabaría por quitar el velo a un proyecto político en el que se tenía tanta esperanza para Latinoamérica. *El fin de la locura* pone estas cuestiones de manifiesto con la visita de Quevedo a la isla y su testimonio presencial de la ausencia de libertad en un sistema represor. También la poesía es un arma que combate y que debía ser desechada de regímenes como el cubano o el comunismo en la antigua Unión Soviética, como señala George Bataille, aunque “La poesía puede verbalmente despreciar el orden establecido, pero no puede sustituirle.”<sup>820</sup>, los dictadores atacaron a los escritores por la transmisión de ideas a través del arte como le dice el narrador de *No será la tierra* a Oksana:“(...) Sí, Oksana: la poesía puede ser un arma de combate, la poesía sirve para decir cosas que no pueden decirse de otro modo y eso molesta. En otras épocas escribir poesía era castigado con la cárcel e incluso con la muerte. Oksana no podía creerlo, ¿qué daño podían hacer unas palabras?”<sup>821</sup> La represión del sistema comunista fue muy cruel para los artistas, el autor pone en evidencia la utilidad de la

---

<sup>819</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>820</sup> BATAILLE, George, *La literatura y el mal*, op. cit., p. 58.

<sup>821</sup> VOLPI, Jorge, *No será la tierra*, op. cit., p. 244.

literatura, las ideas que se propagan como virus a través de la ficción y que las estructuras opresoras querían evitar de manera inminente.

Otra de las cuestiones que aborda la trilogía en la relación con el arte es su conexión con el mercado. De acuerdo con Lipovetsky el arte está a disposición de las reglas con las que se rige el comercio y lo mediático. Asimismo, la industria cultural, las marcas construyen una cultura propia que crea bienes con un estilo definido por ellas, que en poco se diferencia de lo artístico, la estética invade la publicidad, la arquitectura los comercios, y aunque siempre el arte ha tenido un vínculo con su utilidad material, ahora está imbuida en un sistema global. Históricamente, con la instauración de las democracias modernas y sus preceptos de libertad, laicidad, los sistemas heterónomos abren el camino para sistemas autónomos dirigidos por ideas universalistas:

Con la edad moderna, el arte se opone manifiestamente a los valores dominantes, al mundo del dinero y el comercio: se declara universo rigurosamente autónomo que busca sus leyes en sí mismo y se construye en un radicalismo estético crecientemente transgresor. El campo cultural se organiza así alrededor de dos polos antagónicos: por un lado, el «arte» comercial sometido a los gustos del público y orientado al éxito inmediato; por el otro, el arte puro y vanguardista que rechaza las formas de consagración burguesas y las leyes del mundo económico. Por medio de la cultura democrática, del arte vanguardista y la cultura industrial, la modernidad inaugural construyó la primera fase histórica de la cultura-mundo.<sup>822</sup>

Las dicotomías que antes estaban claramente diferenciadas entre un arte comercial que se dirigía un público de masas y el arte puro, aquel que satisfacía los exigentes parámetros de una élite ilustrada, se desvanecen en una cultura democrática donde las reglas del arte son las reglas del mercado:

Teníamos una modernidad desgarrada y limitada. Hoy estamos en una modernidad acabada, una modernidad reconciliada consigo misma y con sus principios fundadores. Los conflictos tradición/modernidad, Iglesia/Estado, liberalismo/comunismo,

---

<sup>822</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, op. cit., p. 13.

burguesía/proletariado, Este/Oeste ya no están en el corazón del mundo que se avecina. Es en el interior de la modernidad donde se juega el porvenir del mundo, donde se imponen de manera creciente objetivos de racionalización, globalización y comercialización que se aplican a todos los dominios. Y en este contexto globalista y economicista es donde aparecen las nuevas tensiones y contradicciones culturales de la época.<sup>823</sup>

El arte que parecía ser un elemento que deseaba ser salvado de las leyes económicas, en la actualidad se inscribe en sus procedimientos la idea del público masivo, de tener financiación y también para formar parte del ciberespacio a través del cual se solidifica un nuevo *modus vivendi* interconectado: “Las principales conmociones de la esfera cultural de la era moderna se produjeron por la dinámica de la ideología individualista, con sus exigencias de libertad e igualdad; lo que se impone en la era de la hipermodernidad como autoridad principal de la producción cultural es la economía y su potencia supermultiplicada.”<sup>824</sup> Precisamente en *El fin de la locura* donde vemos el auge y declive de las utopías guiados por Aníbal Quevedo, es posible apreciar la idea del narrador sobre el arte contemporáneo. Una época de vanguardias y *resignificación* de las piezas artísticas: “(...) La firma del artista *es* el significante absoluto, Josefa. El coleccionista que desea poseer esta pieza debe pagar su peso en oro. ¡Qué inteligente burla de la frivolidad, del mercantilismo, de la avaricia burguesa!”<sup>825</sup> Cualquier ente presentado bajo la etiqueta de arte tendrá su precio equivalente, los objetos utilizados para la cotidianeidad tienen su espacio en un museo, hay un intento por desquebrajar reglas y parámetros clásicos, tal como define Quevedo el arte: “*Tan superficial y tan azaroso*. ¿Acaso estas palabras no resumen a la perfección la naturaleza del arte contemporáneo?”<sup>826</sup> En esta difusión de la línea entre alta cultura y cultura de masas, el arte termina siendo tan superficial y azaroso como la cultura-mundo, se inscribe en sus mecanismos mercadotécnicos y publicitarios. Y también la

---

<sup>823</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>824</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>825</sup> VOLPI, Jorge, *El fin de la locura*, op. cit., p. 262.

<sup>826</sup> *Ibid.*, p. 270.

literatura pertenece a un medio literario, se inserta en un contexto global que funciona con los mismos mecanismos que el resto del planeta. Tal como veíamos en el capítulo 1 con Pascale Casanova, una obra literaria pertenece al contexto histórico en el que ha emergido pero también se inscribe en un universo literario que se idealiza como un espacio carente de fronteras:

Cada obra, como “motivo”, sólo podría descifrarse entonces a partir del conjunto de la composición: su coherencia recobrada sólo brotaría en relación con todo el universo literario. Las obras literarias solamente manifestarían su singularidad a partir de la totalidad de la estructura que ha permitido su aparición. Cada libro escrito en el mundo y declarado literario sería una ínfima parte de la “combinación” de toda la literatura mundial.<sup>827</sup>

Lo que en un inicio parece ajeno al texto, es lo que en realidad permite su supervivencia, es decir, su relación con agentes externos: el texto nace en unas circunstancias concretas pero es en el conjunto del espacio literario mundial donde cobra verdadero sentido: “Este espacio no es una construcción abstracta y teórica, sino un universo concreto, aunque invisible: son los vastos confines de la literatura, el universo en que se engendra lo que se considera literario, lo que se juzga digno de considerarse literario, en donde se disputa acerca de los medios y las vías específicas para la elaboración del arte literario.”<sup>828</sup> La literatura no tiene las mismas divisiones geográficas y políticas. Tampoco tiene el mismo tiempo y espacio. Si bien es cierto que la literatura tiene un carácter universal, sabemos también que en el tiempo presente de la creación literaria y su divulgación requieren de diversos factores que van más allá de la calidad y el valor de la obra literaria en sí misma.

En otras palabras, desde el punto de vista de la historia y de la génesis del universo literario mundial, la literatura es una especie de creación irreductiblemente singular y, sin embargo, la han reinventado o se han apropiado del conjunto de soluciones disponibles para cambiar el orden del mundo literario y la univocidad de las relaciones de fuerza que

---

<sup>827</sup> CASANOVA, Pascale, *La República mundial de las Letras. op. cit.*, p. 14.

<sup>828</sup> *Idem.*



la rigen: nuevos géneros literarios, formas inéditas, nuevas lenguas, traducciones, literarización de los usos populares de la lengua, etc.<sup>829</sup>

El narrador de *No será la tierra* manifiesta el funcionamiento del medio literario. Periodista de profesión, escritor, empieza a ganar fama por su labor como periodista y por una novela de éxito: “(...) De la noche a la mañana me convertí en un periodista reconocido. Y en un disidente peligroso. Ambas cosas me hicieron feliz: mi camino hacia la celebridad quedó trazado y yo ya nunca volvería a ser el mismo.”<sup>830</sup> En un guiño extrarreferencial con el propio autor, el narrador escribió una novela titulada *En busca de Kaminsky* que él mismo definió como un *thriller* sobre empresarios rusos, libro que vendió una gran cantidad de ejemplares y que lo convirtió en un escritor famoso aunque también se ganó varios enemigos:

Hastiado, me dediqué a pergeñar una novela, *En busca de Kaminski*, un *thriller* político sobre los nuevos empresarios rusos (Kaminski era el nombre clave de Mijaíl Jodorkovski, propietario de Yukos, la mayor empresa petrolera rusa). Recibí decenas de amenazas, pero el libro vendió miles de ejemplares y se tradujo a veinte idiomas. De la noche a la mañana me convertí en un escritor célebre, ¡a causa de una maldita novela! Mi rostro apareció en la prensa y la televisión, di conferencias en universidades y ferias del libro, viajé de un lado a otro como si alguien me persiguiese (tal vez alguien me perseguía) y mi voz de convirtió en una referencia para los ecologistas y los críticos del neoliberalismo.<sup>831</sup>

La República Mundial de las letras y sus mecanismos de acción están reflejados en la historia que se entremezcla con las otras historias de Yuri, periodista que paulatinamente va adquiriendo fama mundial. Quedan en evidencia: la importancia de las reseñas en revistas de renombre, las conferencias que ratifican la presencia de un escritor en el panorama internacional, y la traducción como uno de los vehículos esenciales para la constitución de la República mundial de las letras que permite que los escritores figuren en el contexto global:

---

<sup>829</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>830</sup> VOLPI, Jorge, *No será la tierra*, op. cit., p. 316.

<sup>831</sup> *Ibid.*, p. 133.

Gracias al artículo de *Der Spiegel*, una veintena de editoriales extranjeras se interesó en traducir la novela y comencé a recibir invitaciones para dictar conferencias en Europa y Estados Unidos. Mi vida se paralizó. Durante meses mi existencia se redujo a hablar una y mil veces, en distintas ciudades y lenguas –a veces incapaz de reconocerlas–, del infame Vladímir Kaminsky, quien no sólo terminó por carcomer o suplantar a Jodorkovski, sino a mí mismo. Llegué a odiar a ese personaje obtuso y veleidoso tanto como a su encarnación real.<sup>832</sup>

Tal como veíamos al inicio de este capítulo la figura del escritor se ha modificado. El estereotipo heredado del siglo XIX lo describía como un individuo que tenía preferencia por pasar su tiempo solitariamente para leer y escribir con la mayor concentración posible: “Ser autor se definía por su carácter vocacional y por unas condiciones, una sensibilidad y un talento especiales. Formaba parte de ese perfil la soledad del escritor, que era uno y solía vivir apartado del mundanal ruido”.<sup>833</sup> Este individuo no hacía apariciones en público, sobresalía únicamente por sus publicaciones, y el texto sobrepasaba a la persona física: “La vida del autor transcurría en un círculo cerrado y lejos de la publicidad. Su presencia apenas era notada en la vida social: lo relevante eran las publicaciones, que pausadamente hacían su entrada en la vida intelectual.”<sup>834</sup> En la actualidad, no sólo la promoción de un libro lleva detrás la estrategia de marketing sino también la imagen personal de los escritores se ha transformado: para que una obra circule en el mercado editorial, tiene establecer una interacción social, hacer relaciones públicas, asistir a congresos, dar conferencias, firmar ejemplares de sus publicaciones en las ferias del libro, etcétera:

Hoy, un novelista tiene que vivir –aunque haya algunas excepciones– proyectándose, estableciendo conexiones y alimentándose del circuito o de los circuitos. Hay circuitos editoriales, de mujeres, de los que participan en las escuelas de literatura, regionales, de novelistas andaluces, de novelistas de León, de los que representan la narrativa española en el extranjero, reuniones de escritores, institutos Cervantes. El que se queda al margen de esos circuitos se queda fuera de la literatura, no existe. De hecho, el círculo es una

---

<sup>832</sup> *Ibid.*, p. 436.

<sup>833</sup> GULLÓN, Germán. *Los mercaderes en el templo de la literatura. op. cit.*, p. 57.

<sup>834</sup> *Ibid.*, pp. 57-58.

imagen apropiada para describir el mundo literario porque los circunscribe y encierra a los nombres de ese mundo en un coliseo, los pone ante el público.<sup>835</sup>

Es necesario abrirse paso en el círculo literario local con la intención de ir escalando hacia la internacionalización. Una puerta muy importante son los premios literarios que hacen que los escritores respalden su obra tanto de cara a la crítica como al momento de elaborar las estrategias de marketing con el fin de aumentar las ventas. Hacer gira de promoción debe estar en la agenda de un escritor contemporáneo, dar el mayor número posible de conferencias y charlas. Esto hace que parte de la crítica sea severa al enjuiciar el hecho de que ante la presión de los escritores por cumplir con esa agenda, la libertad de reflexión y de ideas pueda estar coartada por la necesidad de las exigencias de un contrato, tal como señala Germán Gullón. No obstante, en la novela es posible ir más a fondo, la escritura es sólo un vehículo que le sirve al personaje de Volpi para conectar a todos los demás personajes de la novela y entremezclado con el acto de la escritura, el narrador homodiegético se va definiendo a sí mismo: “No sólo me había convertido en testigo de la Historia, sino que además iban a pagarme por ello. En esos días de excitación y de sorpresas, me empeñé en creer, ay, que mi vida podría empezar de nuevo.”<sup>836</sup> Es testigo de la Historia, en este caso ubicada en el final del comunismo, pero también es capaz de capturar todas las historias particulares que entretejen la novela e incluso emite juicios sobre la conciencia de otros personajes:

(...) El fin del comunismo no los ha hecho cambiar, piensa (yo creo que piensa): si bien ahora llevan uniformes y guantes impolutos, son los mismos verdugos que escupieron sobre Arkadi Ivánovich en el pasado, los mismos cobardes que los clasificaron como insano y peligroso, los mismos infelices que lo atiborraron con sedantes. Aún tienen alma de policías, se enfurece.<sup>837</sup>

---

<sup>835</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>836</sup> VOLPI, Jorge, *No será la tierra*, op. cit., p. 291.

<sup>837</sup> *Ibid.*, p. 31.

Un narrador que pone en evidencia el arte de contar, que se introduce en la narración para escribir paréntesis sobre la subjetividad de seguir una perspectiva de la historia, un punto de vista: “(...) Quince años para escribir un libro, el único libro que valdría la pena, no una novela, ni un reportaje, tampoco una confesión o unas memorias, sino un ajusto de cuentas. Quince años para escribir *No será la Tierra*.”<sup>838</sup> En una relación que el autor establece con el lector y en esta intertextualidad constante de las novelas de Volpi, el libro que escribe Yuri se titula igual que el que el lector tiene entre sus manos, que es además el cuaderno que Irina le entrega al narrador de su hija, Oksana póstumamente. Desde la cárcel, Yuri se convierte en un punto en el que convergen todas las historias.

Lo narradores terminarán por juzgar sus propios actos en enercicios de autorreflexión: “(...) No, a diferencia de Éva, yo nunca me atreví a suicidarme, o lo hice de la manera más taimada y más hipócrita –como todo en mi vida–, dejando que el alcohol me destrozase poco a poco, que su lento veneno abotagase mi razón y mis reflejos hasta tornarme cruel y macilento.”<sup>839</sup> E incluso en un extremo de hacer conscientes a los narradores, Aníbal Quevedo se reconoce reducido al lenguaje: “(...) No me queda sino reconocer que soy una pieza literaria –una pésima pieza literaria, habría corregido mi Crítico– y que, como sostiene Barthes, por desgracia no existo allá afuera, en el mundo, sino sólo aquí, tan lejos de tus labios, en las páginas de este libro.”<sup>840</sup> Su existencia no excederá las páginas que lee el lector, todo se reduce a la palabra y sin embargo, corresponde al lector el enlace final para la intertextualidad propuesta por el universo narrativo, porque tal como expone el autor en su ensayo, las neuronas espejo permiten al ser humano identificarse con los personajes de ficción tanto como con las personas reales, una aseveración neurológica que también está dentro de

---

<sup>838</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>839</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>840</sup> VOLPI, Jorge, *El fin de la locura*, op. cit., p. 309.

las novelas: “Si la novela te ha irritado tanto es porque te reconoces en ella. Es un espejo en el cual no te gusta contemplarte. Revelaste nuestra intimidad, nuestros secretos, se quejó él, me *expusiste*. Sólo conté la verdad, la verdad que no quieres escuchar.”<sup>841</sup> En el juego de espejos, los personajes se reconocen en la ficción mientras que el lector se dispondrá a repetir el mismo acto imitando a los habitantes del libro.

#### - Los mass media

Desde la literatura del *Boom*, la gran pantalla se mezcla con la literatura, la literatura contagia al cine y el cine permea la literatura con estructuras narrativas, temáticas, definición de los personajes que con el tiempo, dan paso a la televisión y sus derivados y más recientemente a internet. Más allá de la literatura, muchos escritores han sido cinéfilos e incluso críticos de cine interactuando con artistas y directores. Las películas constituyeron parte del bagaje cultural de escritores como Carlos Fuentes, Cabrera Infante, Julio Cortázar, Vargas Llosa o García Márquez, tan importante como sus lecturas, tal como vimos en el capítulo anterior. No obstante, para la generación de Jorge Volpi y tal como lo expone en su libro *El insomnio de Bolívar*, la televisión ha sido parte fundamental de la cultura de los escritores. Casi es imposible en la actualidad no citar series de televisión, algunos programas, y que éstos hayan constituido una parte esencial de sus fuentes de creatividad:

Cuando los intercambios entre los lectores y escritores resultan tan limitados –unos cuantos libros españoles distribuidos sin demasiada convicción en unas pocas librerías de México, Buenos Aires, Bogotá, Caracas o Lima- y cuando resulta apabullante la influencia que ejercen otros medios como el cine (90 por ciento estadounidense), la televisión (60 por ciento de los mismo) e internet (un poco más diversificada), no es fácil ofrecer una respuesta afirmativa. Sin duda, los escritores de cada país siguen reconociendo a sus colegas hispanoamericanos como miembros de su misma tradición, pero al mismo tiempo se sienten pertenecientes a otras tradiciones con las cuales

---

<sup>841</sup> VOLPI, Jorge, *No será la tierra*, op. cit., p. 438.

mantienen intercambios más fluidos (y que exceden lo estrictamente literario y se manifiestan en otras lenguas distintas de la española).<sup>842</sup>

La fusión entre alta cultura y cultura de masas que supo intuir Hollywood (de ahí gran parte de su éxito transnacional), traspasa los límites de los mass media y en la literatura se hace eco de la influencia televisiva y del cine, tanto en los mecanismos de la República mundial de las letras como en los textos mismos.

El proceso de desacralización no afecta sólo a la esfera literaria. No es ya en la novela ni en el teatro donde los jóvenes encuentran sus modelos, sino en el cine, en las ficciones audiovisuales, los estadios, el show-business: en gran medida, la imagen y la música han ocupado el lugar central que ocupaba antaño la literatura. La cultura del verbo ha cedido el paso al culto de la pantalla: el tiempo dedicado a la televisión y a la música sobrepasa con diferencia el destinado a la lectura. Actualmente, la lectura no es ya la actividad preferida de ninguna categoría de jóvenes, los programas culturales de la televisión se relegan a altas horas de la noche y los presentadores gozan de más popularidad que los autores. El tiempo de la cultura-mundo se caracteriza por la caída de la deseabilidad y la autoridad simbólica de la «gran» cultura.<sup>843</sup>

En el caso de las novelas de Jorge Volpi, la influencia del cine, de la televisión, la música, las estrellas del cine o la música, está de una manera casi natural reflejada en la personalidad y las acciones de los personajes. Y la televisión como escenario y fuente de información primordial de los mismos.

No me parece casual que el televisor, decidido a reproducir mi infortunio, me entregue en estos momentos las imágenes de esos jóvenes que con gozosa y amnésica violencia dismantelan el Muro de Berlín. Te preguntarás qué diablos puede importarme el derrumbe de ese símbolo de la tiranía comunista cuando yo mismo me precipito en la ignominia. Te confieso que acaso por mi edad –o por la tragicomedia que represento– esas piedras me provocan una súbita nostalgia; aunque fueron el blanco de mis más severas críticas, ahora sólo atino a considerarlas simples metáforas de mi fragilidad.<sup>844</sup>

Desde la televisión es posible ver la caída del muro de Berlín, para Aníbal Quevedo, o imágenes transmitidas por el aparato doméstico más utilizado, de la

---

<sup>842</sup> VOLPI, Jorge. “Narrativa hispanoamericana, INC.” en MONTROYA Juárez, Jesús, ESTEBÁN, Ángel (eds.). *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. op. cit., pp. 106-107.

<sup>843</sup> LIPOVETSKY, Gilles, JUVIN, Hervé, *El Occidente globalizado. Un debate sobre la cultura planetaria*, op. cit., pp. 70-71.

<sup>844</sup> VOLPI, Jorge, *El fin de la locura*, op. cit., p. 11.

explosión de un cohete en cuatro puntos distintos del mundo: “Sin saberlo, sin imaginarlo siquiera, los cuatro miraban aquellas imágenes, espantados, asombrados o impotentes, cada uno asociándolas con sus propios terrores o vacíos.”<sup>845</sup> Y no sólo se informan de los acontecimientos, a los personajes, los mass media los constituyen, son parte de su microcosmos como sucede en la realidad. Y cada personaje se percibe a través de las imágenes que lo rodean: “(...) Los ojos de Allison se llenaron de lágrimas, como si aquella luz hubiese rasgado su córnea o su retina; Jennifer vislumbró las consecuencias económicas de la catástrofe (los rusos se alegrarían); Éva trató de imaginar sus causas (hizo un rápido cálculo); y Wells, tan mezquino como siempre, sólo pensó en las pérdidas que la Bolsa arrojaría al día siguiente.”<sup>846</sup> Las imágenes son las mismas y sin embargo, cada uno las percibe de acuerdo a sus circunstancias y su personalidad que los lectores definen a través de esa percepción de las imágenes.

Tal como vimos con Chris Baker la televisión global es aquella que no sólo se desterritorializa, es decir, que está presente en muchos puntos del planeta sin límites geográficos sino que también se encarga de distribuir discursos y representaciones culturales que exportan identidades (en ocasiones, estereotipos) culturales: “La televisión global se refiere a los flujos, de ámbito mundial, de discursos y representaciones culturales que, a su vez, plantean cuestiones de poder y de identidad cultural en el contexto de una cultura electrónica global.”<sup>847</sup> La televisión es un medio que está presente en muchos más habitantes que otros medios de comunicación. Ha sido por un largo periodo de tiempo la protagonista de importar y exportar representaciones culturales de un lado a otro del planeta. Y de formar parte de la cotidianeidad de los individuos: “Cuando llegó a su casa en Washington, eje del cosmos, Jennifer miraba la reposición de un capítulo de *Dinastía*, el retrato de una familia de millonarios tejanos,

---

<sup>845</sup> VOLPI, Jorge, *No será la tierra*, op. cit., p. 212.

<sup>846</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>847</sup> BARKER, CHRIS, *Televisión, globalización e identidades culturales*, op. cit., p. 85.

los Colby, cuya avaricia los había convertido en insignias de su época.”<sup>848</sup> A los personajes de Volpi, los medios de comunicación no sólo están ahí para hacerles testigos de los acontecimientos en su faceta informativa sino para constituirlos y para que se identifiquen ellos mismos y los otros, tal como explica Volpi en sus ensayos y desarrolla en los personajes de sus novelas: “(...) Mientras sus compañeras admiraban a los Beatles o se regocijaban con *Hechizada*, ellas se creían continuadoras de Tom Paine, de Bakunin y del Che. No tardaron en darse cuenta de que, si en verdad querían cambiar el mundo, tenían que oponerse a la guerra de Vietnam.”<sup>849</sup> La televisión y con ellos las imágenes, las estrellas de televisión, los contenidos de la oferta cultural estandarizada, impulsa a los individuos a ciertas conductas y permiten a individuos de culturas lejanas, una aproximación de la forma de ser de sus semejantes: “¿Cómo diablos se te ocurre tener un hijo en prisión?, gimió Jennifer. Esta frase desconcertó incluso a los más veteranos: la familia de su jefa cada vez se parecía más a los protagonistas de *Dallas* o *Dinastía*.”<sup>850</sup> El autor inserta en la constitución misma de los personajes y de las situaciones la influencia que pueden tener de las series de televisión o de las películas, ya sea como mera referencia convertida en lugar común: “(...) Un oficial procedió a leerle sus derechos (como en las películas), la hizo bajar las escaleras a trompicones y la depositó por la fuerza en la parte trasera de una patrulla.”<sup>851</sup> O como parte de la reflexión de los personajes con sus propias vidas:

Salió de allí aún más deprimida. La trama era demasiado artificial y exquisita, casi pornográfica. El vizconde de Valmont, el mezquino John Malkovich (un personaje tan parecido a Jack), era un don Juan empedernido y perverso que se enamoraba de su víctima, la sosa y abúlica princesa o marquesa interpretada por Michelle Pfeiffer. Al final, moría por su culpa. La moraleja era evidente: para triunfar en la vida había que ser un hijo de puta. *Siempre*.<sup>852</sup>

<sup>848</sup> VOLPI, Jorge, *No será la tierra*, op. cit., p. 215.

<sup>849</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>850</sup> *Ibid.*, p. 296.

<sup>851</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>852</sup> *Ibid.*, p. 275.



La ficción permite al ser humano identificarse e irse adentrando en su yo, y en el de los otros, para intentar predecir su futuro, al menos el más inmediato. Así lo analiza Volpi en un ensayo pero es también lo que reflejan sus personajes. En el acto de observar ficción, el mundo real desaparece y el espectador se traslada al interior de los personajes. El juego de espejos se abre para el lector: él está inmerso en la ficción novelística, mientras que los personajes se sumergen en otras ficciones, acaso como él mismo.

La televisión forma parte de la vida diaria de los individuos. Tal como vimos con Chris Baker o García Canclini en la televisión los individuos encuentran información, entretenimiento, películas, telenovelas sin salir de casa. La oferta de canales ha hecho del zapping una de las actividades más frecuentes en los individuos. Y en *No será la tierra* se refleja el nerviosismo del narrador homodiegético en el acto del zapping: la referencia a la propuesta global de la televisión, MTV, los Simpson, deportes, el formato de *reality show* frente a los ojos del personaje:

Vuelvo a mirar el reloj. Cambio los canales, cada vez más inquieto. Ante mí desfilan partidos de hockey y futbol americano, los colores estridentes de un video de MTV, las pieles amarillas de los Simpson, un *reality show* en el cual dos mujeres se golpean frente a un presentador que las azuza, y al fin me detengo en una serie cómica, todavía intrigado por el humor estadounidense.<sup>853</sup>

La televisión, entonces, es un medio por el que las actividades públicas, los eventos internacionales, deportivos y todo lo que sucede en cualquier parte del mundo se convierte en parte de la vida de los individuos: “(...) Harto del programa, prosigo mi exploración televisiva hasta detenerme en una vieja película de Hollywood. Me entretengo un rato, pero a las siete marco tu teléfono celular. Suena. Y suena. Y suena. Por fin oigo tu voz: deje su mensaje después de la señal. Tu voz, congelada para

---

<sup>853</sup> *Ibid.*, pp. 512-513.

siempre.”<sup>854</sup> La televisión está en la cotidianeidad de los telespectadores, por ella se enteran de muchos acontecimientos, planean parte de su tiempo en referencia a los horarios de sus programas y por tanto, forma parte activa en la vida social de los seres humanos asiduos a este aparato: “En concreto, la televisión carga con buena parte del «día a día», tan importante para la reproducción de la vida social; hace, así, que acontecimientos públicos de primer orden entren dentro de la esfera privada de los telespectadores y, en tal medida, construye una especie de calendario nacional, que organiza, coordina y renueva el mundo social público y nacional.”<sup>855</sup> Si bien esta función no es exclusiva de la televisión y con mayor rapidez el ser humano se rodea de tecnología que lo actualiza en todo momento y que se vuelven parte imprescindible de sus necesidades cotidianas, sí es la televisión uno de los medios electrónicos con los que cuenta un mayor número de habitantes, sobre todo en los países del tercer mundo. Es un medio ideal para la industria cultural debido a que los programas, las series de televisión, los dibujos animados, etc. provenientes principalmente de Estados Unidos, están dando constantemente la vuelta al globo y permeando las culturas locales. Y es también en la televisión donde es posible observar en lapsus apenas perceptibles la violencia en su parte de ficción y la violencia en los medios informativos, a tal grado que en el mundo contemporáneo en el que impera la imagen, es posible observar atrocidades, después de una película de Hollywood. En las novelas de Volpi, hay estas reflexiones globales a través de los ojos de uno de los personajes en particular, y el resto del mundo, en general:

(...) Como el resto del mundo, ella vio por televisión, en directo, como se tratase de un *western* o una serie de dibujos animados, el asesinato de un niño de doce años, Muhammad al-Durra. Como el resto del mundo, vio que él y su padre quedaban atrapados bajo el fuego cruzado entre los israelíes y los comandos palestinos; como el resto del

---

<sup>854</sup> *Ibid.*, p. 513.

<sup>855</sup> BARKER, CHRIS, *Televisión, globalización e identidades culturales*, op. cit., p. 118.

mundo, vio los ojos de Muhammad cuando el pequeño recibió un impacto de bala en la mitad del pecho; como el resto del mundo, vio cómo éste aún trataba de tranquilizar a su padre mientras su ropa se teñía de sangre; como el resto del mundo, escuchó los aullidos de su padre; y, como el resto del mundo, vio a Muhammad desplomarse en el suelo, muerto, muerto.<sup>856</sup>

Conectado con la pantalla, el ser humano es capaz de presenciar la muerte de los otros en directo y en segundos ver una serie, un concierto de rock, una telenovela o un programa de concursos. Y quizá la actitud de los individuos sea prácticamente la misma, un cierto morbo por la violencia, dosis de indignación o simple indiferencia, al menos en esa línea reflexiona brevemente el narrador de *El jardín devastado*, en uno de los capítulos titulado CNN como la cadena de noticias global: “CNN. Un hombre encapuchado decapita a otro en vivo y en directo. Lo miramos y lo miramos. Y no dejamos de mirarlo.”<sup>857</sup> La pantalla, el *homo pantalicus* como nombra Lipovetsky al ser humano contemporáneo y su visión del mundo a través de la pantalla está conectado a la información de diversas partes de mundo, y sin embargo, cada vez más lejos de lo que sucede con los otros:

Aldea mediática, inseparable de una nueva forma de cultura. Creadora de un auténtico lenguaje, la televisión impone el reinado de una imagen directa, vehículo de emociones y conmociones visuales. Lo que aparece es un modelo cultural inédito que señala el triunfo de la rapidez, la instantaneidad, la exclusiva, la publicidad, la distracción permanente y estabilizada. Cultura «mosaico» del zapeo, lo fragmentario, lo insignificante, lo discontinuo, que es compartida por todos los individuos, modela su percepción del mundo, los agrupa en una misma actitud cautiva, los acostumbra al mismo lenguaje, los hace evolucionar hacia ese tipo humano desconocido que el cine comenzó a modelar: el hombre pantalla, el *homo pantalicus*.<sup>858</sup>

La televisión y su lenguaje basado en la imagen es un modelo cultural para ya muchas generaciones de individuos acostumbrados a la información fragmentada, a las propuestas estéticas de las figuras de la pantalla, a los formatos televisivos globales. El triunfo de lo visual diversificado en las pantallas que dominan la vida de los seres

---

<sup>856</sup> VOLPI, Jorge, *No será la tierra*, op. cit., p. 460.

<sup>857</sup> VOLPI, Jorge, *El jardín devastado*, Madrid: Alfaguara, 2008, p. 115.

<sup>858</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, op. cit., p. 83.

humanos y modifican el acceso a la cultura. Tal como dice García Canclini, sólo se muestra una parte de los otros, y se comunica una parte, fragmentos de la culturas que acerca y alejan paradójicamente a los espectadores. El narrador de *El jardín devastado* evidencia estas reflexiones a través de la historia de Laila, una joven iraquí que ha perdido a su familia en la guerra y le suceden cosas terribles que es imposible conocer por medio de la pantalla: “Todos vituperamos al cowboy y sus mercenarios. Ninguno sabe en cambio, lo que sucede en estas tierras. Laila y los suyos son abstracciones, nombres impronunciables. Ráfagas de indignación. Señuelos que nos permiten exhibir nuestra ira en un show televisivo.”<sup>859</sup> Por eso, la novela, la literatura es el espacio donde es posible adentrarse en las conciencias de los otros, a diferencia de la rapidez con la que viaja la información en las pantallas, en la narrativa los lectores son capaces de percibir el dolor de los otros, de presenciar otras vidas y de identificarse.

---

<sup>859</sup> VOLPI, Jorge, *El jardín devastado*, op. cit., p. 74.

### 3.4.3. DAVID TOSCANA

*No sé hasta qué punto  
un escritor puede ser revolucionario.  
Por lo pronto, está trabajando  
con el idioma  
que es una tradición.*

JORGE LUIS BORGES

El término globalización hace referencia necesariamente a la dicotomía local/global sin la cual este concepto resultaría incomprensible. Tal como hemos analizado con García Canclini y otros autores, hay una cultura global, portadora de una propuesta homogeneizadora, que transita por el planeta las mismas marcas, la industria cultural del cine, las series de televisión, los *bestsellers* mundiales derivados de las traducciones, etc. Una cultura proveniente de Estados Unidos de América, pero que también se ha potenciado de otras culturas y que podríamos calificar como ecléctica aunque cada vez más se trata de una cultura en sí misma, como propone Lipovetsky: “En los tiempos hipermodernos, la cultura se ha convertido en un mundo que tiene la circunferencia en todas partes y el centro en ninguna.”<sup>860</sup> Una cultura global que se sostiene a sí misma y se reconoce como tal. Su objetivo ha sido *desterritorializarse* y afincarse en cada cultura para que se asimile por un público concreto que “pertenezca” a lo que la globalización proponga, pero que asocie al individuo con algo que lo defina a nivel personal.

Al mismo tiempo, frente a lo global, lejos de que prevalezca lo homogéneo, se reafirma la concepción de lo local. En diversidad de ocasiones lo local utiliza como vehículo lo global para que se conozcan las particularidades a un nivel planetario. Es decir, por un lado se han propagado estereotipos sobre la diversidad cultural, tal como explica García Canclini: conocemos una parte de los otros y exportamos solo una parte

---

<sup>860</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, op. cit., p. 8.

de cada cultura, debido a la imposibilidad de abarcar el todo; no obstante, debido a la facilidad con que se propaga la información, el mundo está constantemente interconectado, y de culturas de las que antes no se tenía noción alguna, en la actualidad las separa un clic de distancia.

En literatura, lo local es más evidente debido a los idiomas, el autor desarrolla su obra en su idioma nativo (salvo contadas excepciones en la historia de la literatura) y por tanto, publica en primera instancia en un medio regional; para que una obra circule globalmente necesita de las traducciones, como veíamos con Pascale Casanova, de lo contrario el número de lectores que tendrán acceso a esa obra será reducido a los países que comparten la misma lengua y su distribución editorial.

De los autores mexicanos cuya obra tiene un contexto local pero es conocida internacionalmente, y avalada por su calidad literaria, se encuentra David Toscana. Su obra ha sido traducida al alemán, al árabe, al griego, al inglés, al serbio, al francés, al sueco pero él nació en el norte de México y sobre esa zona escribe. Un autor que no estudió literatura y no tenía pensado convertirse en escritor. En su biografía (Monterrey, 1961) encontramos que su profesión es ingeniero industrial y que trabajó en compañías transnacionales como Coca Cola o General Motors hasta que abandonó la vida empresarial por la literatura:

Los datos biográficos de David Toscana, nacido en Monterrey en 1961, son muy atrayentes para quien se ocupa de la literatura del fin del siglo XX y del comienzo del siglo XXI. Ingeniero industrial, se desplazó de empresa en empresa, a pesar de la crisis económica que el país sufrió en los años ochenta: Coca Cola, General Motors, Grupo Alfa, Mattel... Abandonó ese universo opresivo y competitivo de las compañías y las empresas para sumergirse en la literatura.<sup>861</sup>

Toscana tiene una trayectoria personal que transita de lo local a lo global, su obra se escribe dentro de su ámbito regional, la zona norte de México es su tema central, pero

---

<sup>861</sup> PASTERNAK, Nora, “*Duelo por Miguel Pruneda o Monterrey no es Montevideo*” en PASTERNAK Nora (coord.), *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin de siglo*, op. cit., p. 45.

desarrollando una estética literaria que posibilita a lo local conectar con lo global debido a la trascendencia de sus novelas fuera de las fronteras nacionales. La tendencia estética de lo nacional en el medio mundial ha estado presente en la historia de la literatura latinoamericana. La línea temática de los regionalistas, criollistas y costumbristas, frente a la de los cosmopolitas —como veíamos en el capítulo 2 de esta investigación—, siempre ha estado en tensión: escritores que abogaban por una literatura que construyera un concepto nacionalista, en oposición a los que deseaban establecer un vínculo con culturas extranjeras y experimentar con la forma. El *Boom* consiguió de alguna manera enlazar estas dos interrogantes: escribir desde lo local no se opone al tratamiento libre del estilo literario, no obstante, a pesar de la diversidad de obras que pertenecieron al *Boom*, la idea del realismo mágico invadió la noción de literatura latinoamericana. En la actualidad, el albedrío temático permite esbozar la obra de acuerdo a la intención artística del autor, sin embargo, el mercado influye en las decisiones editoriales y eso es factible que repercuta en el proceso de creación literaria. Autores como David Toscana defienden un proyecto literario propio, decide escribir acerca de su interpretación de lo local, pero debido a su calidad artística ha rebasado el medio mexicano y ha colocado su obra en un nivel internacional. Tal como sucede en el mundo de las transnacionales sus libros han circulado de ediciones concebidas expresamente para que publiquen jóvenes mexicanos —como es el caso de la colección *Tierra Adentro* del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes— a recibir críticas en el *New York Times*:

La sencillez de la formulación, que traduce paradójicamente la distancia con respecto a cualquier concepción nacionalista a la vez grandilocuente y estrecha, ni siquiera debe interpretarse como una reivindicación regionalista. Por otra parte, su trayectoria va de la colección *Tierra Adentro*, para narradores del interior de México, a la traducción al inglés y a las ditirámicas críticas que recibe en el *New York Times* (“su obra ocupa un lugar aparte del resto de otros trabajos novelísticos de Latinoamérica”), y luego a la traducción al alemán, al italiano, al griego y... al árabe. De la reedición de *Estación de Tula*, de

2001, se hizo cargo la Editorial Sudamericana, de España, lo cual representa un bello recorrido para un provinciano.<sup>862</sup>

La provincia es el espacio desde donde Toscana concibe toda su literatura. A través de su localidad se conecta con el globo desde una perspectiva intimista que busca el punto donde el horizonte entre realidad e imaginación se difumina: “La provincia con su reguero de hipocresía, inercia, hastío y atraso es una constante en la obra de David Toscana. Opresiva y monótona en *Las bicicletas*; condenada a quedar detenida en el tiempo en *Estación Tula*; con personajes que representan los diversos matices del fracaso en *Historias de Lontananza*; utopía irrisoria y patética en *Santa María del Circo*.”<sup>863</sup> Desde la perspectiva de lo local, David Toscana construye su universo narrativo porque no sólo retrata una estampa provinciana sino que se adentra en los temas inherentes al ser humano, como la soledad, el fracaso o la muerte: “(...) Por un lado, renueva la tradición literaria mexicana –por ejemplo, la de la muerte, pero sin ninguna carga religiosa ni mítica ni complacientemente pintoresca– sin rendirle un culto excesivo al pasado y, por el otro, no se aparta de las experiencias de su generación (...)”<sup>864</sup> Tal como reconoce Nora Pasternac, Toscana libera a la muerte de su vínculo religioso y de la connotación violenta ubicada en el norte de México, para indagar en ella a través del imaginario donde la ironía, el carnaval, la marginalidad y el juego del tiempo son los pilares de sus narraciones.

David Toscana nació en la ciudad de Monterrey, capital del estado de Nuevo León, situado en la frontera norte de México que colinda con Estados Unidos. Desde este sitio concreto del mundo, la realidad ha superado a las ficciones y se ha convertido en un espacio donde se percibe más detalladamente la difícil relación con el país vecino.

---

<sup>862</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>863</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>864</sup> *Ibid.*, pp. 46-47.



La frontera que separa México de Estados Unidos es mucho más que una división geográfica. Es un cable con una carga que atrae y repele, una invitación, una amenaza, una imposición política, un animado diálogo en curso, una serie de perforaciones. En la frontera, los idiomas y las culturas chocan, se entremezclan, explotan, se redefinen a sí mismos. Brotan continuamente léxicos nuevos, se negocian identidades, se construyen realidades alternas. Tampoco falta la miseria o la explotación o los cables trampa de la incomprensión. No obstante, la frontera sigue siendo, como siempre, un lugar fértil para soñar.<sup>865</sup>

La inmigración es un fenómeno que desde hace muchos años es inevitable.

Millones de mexicanos cruzan la frontera con la esperanza de encontrar una calidad de vida más elevada del otro lado del río Bravo. Esto ha generado violencia, negocios ilícitos como la venta de drogas y la trata de personas, asesinatos que abren los encabezados de las noticias diarias. El narcotráfico es uno de los titulares más constantes en la prensa mexicana e internacional de los últimos años; si bien siempre ha existido, la violencia se ha acrecentado con la llamada “guerra contra el narcotráfico” iniciada con el presidente Felipe Calderón y que en la actualidad hace que el número de muertos se cuente en cifras ascendentes sin que se profile una solución inmediata: ¿se terminará algún día con la corrupción?, ¿sería una solución tajante la legalización de las drogas?, ¿pactar con los cárteles de la droga? De México para el mundo, el narcotráfico es la exportación cultural más frecuente de los años más recientes.

La ciudad de Monterrey se ha convertido en un escenario trágico cuando los *narcos* se apropian de las calles coartando la libertad de los ciudadanos. Si el país y la prensa internacional se han hecho conscientes de este fenómeno, los habitantes de la línea fronteriza llevan muchos años escribiendo sobre estos temas, tal como veíamos anteriormente. No obstante, precisamente porque la imagen de México en los últimos tiempos ha sido constreñida a la violencia producto del narcotráfico, Toscana escribe en un artículo para la prensa que se opone a reducir México a una estampa de guerra entre narcotraficantes. Dice Toscana con nostalgia: “En aquel entonces, hablábamos de la

---

<sup>865</sup> GARCÍA, Cristina, “Introducción” en García Cristina (edit.), *Voces sin fronteras. Antología vintage español de literatura mexicana y chicana contemporánea*, op. cit., p. XV.

historia precolombina, la cocina, en especial del mole y los chiles en nogada, el Día de Muertos. Las playas eran las mejores del mundo. Los pintores mexicanos, señor mío, los de Oaxaca, esos colores que nos hacen sentir vivos.”<sup>866</sup> El escritor norteamericano evoca lo mejor de México, incluyendo estereotipos culturales, de su experiencia en el extranjero, de los países que ha visitado donde ser mexicano se portaba con orgullo por ser parte de una cultura que se precia de ser diversa: “En el Cono Sur se sabían de memoria los parlamentos del *Chavo del ocho*. En los Balcanes, las mujeres me llamaban Corazón, pues era la palabra que, según ellas, más se repetía en las telenovelas mexicanas. Los japoneses charlaban sobre la lucha libre (...)”<sup>867</sup> En su artículo señala los clichés mexicanos que el escritor iba encontrando en su paseo por las ciudades del mundo, de un México imaginado como un lugar lleno de sol donde convergen el pasado y el presente a través del arte, la gastronomía, la industria cultural, la música, la historia:

Hubo un tiempo en que México estaba en los sueños del mundo. Entonces sus embajadores eran Pedro Infante, El Santo, los enormes poetas, la pintura. Eran sus siglos de historia, arte y artesanía. Eran Los Panchos. La marimba. Era el sol de las playas. La Ciudad de los Palacios. Los tacos, el chile. Los embajadores eran Diego y Frida. El huapango de Moncayo. Hugo Sánchez. José Alfredo Jiménez.<sup>868</sup>

En la reflexión del autor señala cómo la prensa internacional destaca la violencia del país, donde es protagonista la ciudad natal del escritor y las preguntas en los diversos países que visita se centran en el narcotráfico, en esos desconocidos que tanto daño han hecho a la sociedad y al país interna y externamente:

Ahora son unos hombres que no conozco, que nunca han escrito un poema y quizá no hayan leído un libro. No saben quién fue el último emperador azteca. Tampoco parecen darse cuenta de que la vida está colmada de belleza.

---

<sup>866</sup> TOSCANA, David, (26 de noviembre de 2011), “Ya me aburrió hablar del narco”, *Milenio*. Consultado en línea el 28 de mayo de 2012: <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/9068907>

<sup>867</sup> *Idem*.

<sup>868</sup> *Idem*.

Pero andan armados.  
Y de ellos tengo que hablar a dondequiera que voy.<sup>869</sup>

Toscana se diferencia de otros escritores nacidos en la frontera norte porque en su literatura impera un imaginario propio que parece recrear lo local pero que paralelamente introduce al lector en un microcosmos inventado por el escritor. En la zona fronteriza se ha escrito mucho sobre el fenómeno de la inmigración, la venta ilegal de drogas y sus consecuencias, tanto que muchas de estas novelas son consideradas literatura *light*, como destaca el crítico, Miguel Rodríguez Lozano: “(...) Es un hecho que la producción editorial en su línea narrativa rebasa trágicamente la experiencia de la lectura, ya que algunos de los autores nacidos en los sesenta y setenta publican desesperadamente en un afán por cerrar el siglo con cantidad y no necesariamente con calidad.”<sup>870</sup> Toscana estaría en el extremo opuesto de los escritores de producción máxima y calidad mínima, ni en la invisibilidad de escribir sobre lo local, justamente, David Toscana ha conseguido que una literatura de calidad, intimista, adquiera visibilidad global:

(...) La obra de Toscana vale la pena estudiarse por su calidad y porque responde bien a este tipo de literatura que deja huellas perdurables. Por otra parte, a diferencia de otros autores anteriores a su generación o de la misma, Toscana no ve como enemigo al centralismo; es un escritor que busca mostrar su narrativa hacia fuera, no encerrarse en los tejidos del regionalismo (...)<sup>871</sup>

La obra de Toscana está construida con un lenguaje que recrea la localidad propia del contexto pero que no busca expresar realidades miméticamente con un efecto inmediato sino permanente, abriendo paso de lo local a lo global.

De acuerdo con Juan Villoro, la literatura mexicana se mueve en dos experiencias en apariencia antitéticas pero que pueden ser complementarias: “Dos experiencias

---

<sup>869</sup> *Idem.*

<sup>870</sup> RODRÍGUEZ Lozano, Miguel G., *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*, op. cit., p. 64.

<sup>871</sup> *Ibid.*, p. 65.

simultáneas y en apariencia contradictorias determinan nuestra hora: el impulso dominante de lo global y el regreso obsesivo a la tradición.”<sup>872</sup> Ya hemos analizado con anterioridad los movimientos que reivindicaban la necesidad de que a la literatura escrita por latinoamericanos se le despojara de etiquetas y exigencias temáticas, tal como señala Juan Villoro: “(...) Nada más reductor que el falso afán de «ampliar» la significación de un escritor al considerarlo «representativo», «típico» de un territorio y al ignorar, como ha sugerido Piglia, que las tradiciones no dependen del espacio sino del tiempo y en consecuencia reciben estímulos de diversos lugares.”<sup>873</sup> La discusión entre escritor «nacionalista» y escritor «cosmopolita» ha sido un debate que no ha perdido vigencia pero el contexto contemporáneo incita a revalorar los argumentos con que se defiende una u otra postura, puesto que no se trata ya de una divergencia delimitada por el territorio mexicano sino de una expansión del horizonte que trasciende la geografía y se traslada al terreno global donde las políticas editoriales resaltan la visibilidad de determinados escritores sobre otros, destacando sus cualidades globales o locales según sea el caso. Juan Villoro también reniega de etiquetas aunque reconoce la peculiaridad de textos escritos en América Latina desde el siglo XVI hasta nuestros días: “(...) De los códices encontrados en el siglo XVI a los hipertextos del siglo XXI, América Latina ha ofrecido mensajes que, de un modo o de otro, han sido leídos como tesoros de una realidad desbordada, que mantiene intacta su espontaneidad, una arcadia del sexto día, donde Dios ya está cansado pero aún no acaba su tarea.”<sup>874</sup> No obstante, en la época contemporánea, no sólo se trata de la diversidad existente dentro de un país, sino de la cultura-mundo (en la definición de Lipovetsky) que también se va mezclando con otras culturas; en este sentido, Juan Villoro se remite a los productos híbridos que

---

<sup>872</sup> VILLORO, Juan, “Identidades fronterizas” en GARCÍA CANCLINI, Néstor (coord.), *Conflictos interculturales*, op. cit., p. 30.

<sup>873</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>874</sup> *Ibid.*, p. 31.

son quizás los que adquieren un tinte más local: “El esplendor multi-culti empieza a desplazar a los críticos ávidos de color local. Lo autóctono se debilita ante lo híbrido, lo cual hace suponer que los nuevos estudios privilegiarán a las bestias mixtas.”<sup>875</sup> Es decir, lo local incluye productos ‘mixtos’ debido a que las creaciones artísticas en la era de la globalización, están permeadas por una cultura global, incluso aquellas que desean dar visibilidad a lo local lo hacen en función de que hay una globalización en la que resulta complicado abrirse un espacio: “Hasta hace pocas décadas los chinos estaban en China, los japoneses en Japón, los bolivianos en Bolivia y los mexicanos en México. Ahora los chinos y los japoneses, como sus productos, recorren todos los continentes. La segunda ciudad boliviana por el volumen de población es Buenos Aires, y Los Ángeles, la segunda ciudad mexicana.”<sup>876</sup>

David Toscana es un escritor global que escribe desde lo local. Es autor de las novelas: *Las bicicletas* (1992), *Estación Tula* (1995), *Historias del Lontananza* [colección de cuentos] (1997), *Santa María del Circo* (1998), *Duelo por Miguel Pruneda* (2002), *El último lector* (2005), *El ejército iluminado* (2006), *Los puentes de Königsberg* (2009). En 1994 formó parte del *International Writers Program*, en la Universidad de Iowa, y, en 2003, del *Berliner Künstlerprogramm*. Su novela *El último lector* recibió los premios Antonin Artaud, Colima y José Fuentes Mares. En 2008 recibió el Premio Casa de las Américas de Narrativa, y el José María Arguedas por *El ejército iluminado*. Su literatura tiene una propuesta formal cuya originalidad radica en que dentro de sus páginas hallamos temas vitales como el amor, la muerte, el deseo, el odio, en un contexto muy local, de una región específica de México: “(...) en la experiencia estética que plantea el escritor regiomontano, hay al parecer un intento por buscar diferentes opciones, por hacer de la literatura algo mucho más universal, sin

---

<sup>875</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>876</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor, “De la diversidad a la interculturalidad” en GARCÍA CANCLINI, Néstor (coord.), *Conflictos interculturales*, op. cit., p. 105.

evadir la presencia del norte que, al fin y al cabo, es una realidad entre las letras mexicanas de fin de siglo.”<sup>877</sup> Desde lo local, Toscana encarna lo universal.

---

<sup>877</sup> RODRÍGUEZ Lozano, Miguel G., *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*, op. cit., p. 80.

## De lo local a lo global en la obra de David Toscana

*Los dos me revelaron la forma de ver el mundo. A través de Onetti entiendo que el hombre no tiene escapatoria; a través de Cervantes, o mejor dicho de Don Quijote, aprendo que este mundo hay que verlo desde fuera de la lógica, que las palabras funcionan mejor si no parten de la razón, sino de la belleza.*

DAVID TOSCANA

### A. La Historia.

Las novelas de David Toscana están ligadas temáticamente a lo local, escribe desde su ciudad natal, Monterrey y sin embargo sus textos están completamente alejados de una visión convencional de la historia de México; el autor construye un imaginario propio creando una percepción global en su literatura debido a que la imaginación es un territorio universal que ensancha el horizonte para cualquier lector posible: “(...) Lejos de acercarse a la historia oficial, los diferentes narradores de las novelas achican su visión para presentar elementos del imaginario social que se contraponen, a veces de manera irónica, a la visión centralista y nacionalista de la historia.”<sup>878</sup> Algunas novelas de Toscana retratan la existencia de un tiempo paralelo donde la historia oficial queda relevada a un segundo plano y es a los personajes a quienes les afecta de una manera muy particular el contexto, reconstruyéndolo en un mundo paralelo creado por el escritor:

(...) La manera directa de narrar, el interés por la marca histórico-social de los eventos que se cuentan, el delineamiento detallado de los personajes, el tratamiento de los temas ligados a lo humano, la subversión de ciertos temas (como el religioso), lo grotesco como marca de reflexión sobre la vida, en fin, la capacidad imaginativa de este escritor regiomontano, lo colocan entre los escritores nacidos en los sesenta que valen la pena leerse.<sup>879</sup>

---

<sup>878</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>879</sup> *Ibid.*, p. 69.

No se puede hablar de novela histórica en las novelas de Toscana, pues no relata acontecimientos históricos; sin embargo, el tiempo en el que ocurren es muy concreto. Una de sus novelas más galardonadas y elogiadas por la crítica, *El ejército iluminado* (Tusquets, 2007) se remonta a 1968, año en que ocurrieron las revueltas estudiantiles en algunas partes del mundo, aunque la novela transcurre en Monterrey. La historia de México tiene un sombrío capítulo en ese año por la matanza de los estudiantes el 2 de octubre de 1968: después de varias protestas contra el gobierno del entonces presidente Gustavo Díaz Ordaz, en la Plaza de las tres culturas en Tlatelolco, ciudad de México, los militares dispararon masivamente contra cientos de estudiantes. Como vimos en el capítulo anterior, muchos libros mexicanos de la época del *Postboom* están dedicados a este episodio, uno de los más conocidos es *La noche de Tlatelolco* (1971), escrito por Elena Poniatowska, que introduce el recurso testimonial para narrar los hechos. Un oscuro episodio retratado en innumerables ocasiones por la historia y por la ficción.

A David Toscana le interesa crear un microcosmos propio: en el año de 1968 un grupo de discapacitados emprenden, al mando del profesor Matus, la misión de invadir Estados Unidos con la intención de recuperar el territorio perdido de Texas: “Mañana es el gran día, dice Matus, y las tres botellas chocan para brindar. El 2 de octubre de 1968 no se olvidará, y dentro de algunos años entrará en los libros de texto y no tendrán que echar a los profesores que hablen de la guerra contra los gringos, porque ahora se trata de una guerra memorable (...)”<sup>880</sup> El general Matus es un personaje que representa el fracaso y los sueños perdidos; hubiera querido ser maratonista pero nunca pudo ir a las olimpiadas, nunca ha traspasado los límites de la ciudad de Monterrey.

Toscana escribe sobre y desde la periferia y la conecta con el mundo a través de la literatura. Esta novela narra un suceso paralelo de lo que sucedió históricamente

---

<sup>880</sup> TOSCANA, David, *El ejército iluminado*, México: Tusquets, 2006, p. 45.



relevante en 1968, en la ficción de Toscana, parte el ejército iluminado rumbo a Estados Unidos para recuperar Texas. Matus está al mando del gordo Comodoro, el Milagro, Ubaldo, Azucena y el Cerillo, un grupo de chicos que asisten a un colegio de educación especial. La misión es arrebatarle a Estados Unidos una región que pertenecía a México, el autor desliza dos direcciones que imperan en la visión del otro: los que consideran a Estados Unidos como un país mejor, y quienes no tienen simpatía por el país vecino:

Sabe que esa mañana tendrá problemas porque el viernes llamó cobardes a sus alumnos, vendepatrias; los jóvenes de hoy nacen derrotados, les dijo, con los calzones en el suelo, incapaces de tomar un rifle si no es de juguete; y uno de ellos, un tal Arechavaleta, se puso de pie y dijo que en los Estados Unidos las calles no tenían baches y la ropa era mejor y más barata y los aparatos eléctricos sí funcionaban y el gobierno no robaba y bien hubieran hecho en poner la frontera no en el río Bravo, sino más abajo, al sur de Monterrey, y así seríamos gringos y los sueldos se pagarían en dólares y... No continuó porque Matus lo tomó de la oreja y lo echó del salón.<sup>881</sup>

Lo local es evaluado desde la visión del otro. Para los habitantes de la frontera, Estados Unidos representa el avance de la sociedad de consumo, basado en lo material, en el funcionamiento de las ciudades, el poder adquisitivo de la clase media: “Para unos críticos, lo que se ve actualmente es el dominio occidental de la cultura global y la producción de homogeneización, de uniformidad, de una parte a otra del planeta. Para otros, la imagen del globo que se nos ofrece actualmente es más impredecible, caótica y fragmentada en sus flujos culturales.”<sup>882</sup> En el caso concreto de México, los servicios que pretende el Estado poner en marcha para los ciudadanos se ven obstaculizados en ciudades donde la corrupción y el manejo negativo de los presupuestos federales inciden en el atraso existente en la provincia, principalmente: “(...) He escuchado que en otro lado hay tiendas muy grandes donde todo es más bonito y barato que en México, y mi marido Comodoro trae dinero para comprarte lo que quieras.”<sup>883</sup> En la novela está

---

<sup>881</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>882</sup> BARKER, CHRIS, *Televisión, globalización e identidades culturales*, op. cit., p. 73.

<sup>883</sup> TOSCANA, David, *El ejército iluminado*, op. cit., p. 133.

retratado un México poco equitativo percibido a través de la ficción de los personajes cuyas circunstancias los sumen en desventajas personales:

Matus baja la cabeza, avergonzado. Ahora sí está vencido, en la guerra y en la vida no le resta sino llegar en último lugar. No tiene alumnos, no tiene soldados, ni siquiera habrá un disparo de salida. Le molesta pensar que en pocos días comienzan las olimpiadas y, como de costumbre, los gringos van a arrollar a sus rivales y de nuevo harán ondear su bandera en la capital mexicana, igual que lo hizo su ejército en 1848, y entonarán su himno una y otra vez y obligarán a la gente a ponerse de pie y saludar, y a los demás países habrán de conformarse con sitios del segundo para abajo, y México más en el fondo, allá donde se reparten las migajas.<sup>884</sup>

A diferencia de otros autores que retratan el conflicto fronterizo explorando el mundo de la droga, las acciones policiales, la violencia, la trata de personas; tal como explica Graciela Martínez-Zalce, cuya opinión analizamos al inicio de este capítulo, Toscana elige una línea narrativa que exalta lo imaginario:

Se pertenece al género fronterizo cuando la trama, o una parte importante de ella, se desarrolla en una de las ciudades de la frontera entre México y Estados Unidos; cuando el protagonista es un personaje fronterizo, sin importar en dónde se desarrolle la trama; cuando se refiere a la población de origen mexicano que vive en Estados Unidos; o cuando una parte importante de su argumento se refiere a la frontera o a problemas de identidad nacional.<sup>885</sup>

Aunque David Toscana sea un autor de la frontera y sus obras, transcurran en una ciudad del norte de México, su literatura mezcla su propio universo narrativo con algunas episodios que pertenecen al contexto histórico. Con personajes como Matus, que nunca ha salido de Monterrey pero cuya ilusión de ser maratonista no se extingue por no participar en los maratones internacionales, corre los mismos kilómetros que los profesionales desde su ciudad a pesar de que las competencias oficiales se celebren en otros países y él tenga que seguirlos por la radio para coordinarse con los competidores: “El reloj indica las ocho horas y, junto con la primera campanada, Matus dispara una

---

<sup>884</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>885</sup> MARTÍNEZ-ZALCE, Graciela, “Frontera norte: lectura desde el altiplano” en PASTERNAK Nora (coord.), *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin de siglo*, op. cit., p. 61.

bala al aire y echa a andar el cronómetro. Quiere que todo sea como en ese París lejano, al que no conoce salvo por un libro de fotografías en el que vio la torre Eiffel y otros monumentos.”<sup>886</sup> La difusa línea entre la irrealidad y los acontecimientos con los que el autor relaciona a sus personajes actúan como vehículos para que estos antihéroes rediman sus limitaciones:

Le envió estas líneas para aclarar un error. El día 13 de julio del presente año no participaron en el maratón olímpico 58 corredores, como informaron los organizadores y repitieron los medios de comunicación; fueron 59, pues el balazo de salida en París también sirvió para que el suscrito echara a volar sus piernas en la ciudad de Monterrey y recorriera la misma distancia que ustedes. La foto que le anexo se tomó ese mismo día, y como podrá observar, el cronómetro se detuvo en 2:47:50, o sea, veinticuatro segundos antes de su llegada.<sup>887</sup>

A través de una fotografía, Matus pretende otorgar verosimilitud a su competencia en la que él es el vencedor, lo relevante en las circunstancias de los personajes son sus deseos y frustraciones no tanto la posibilidad de realizar las acciones, se pone de manifiesto en esta novela que el ser humano percibe el mundo sólo a través de sus sentidos, y no necesariamente de lo que se considera la realidad: el maratón había sido en París oficialmente y lo ganó un estadounidense, sin embargo, Matus se había preparado tanto como los competidores e incluso había llegado antes a la meta.

En ella [la fotografía] se ve a un Matus en blanco y negro, cruzado de brazos, la mirada puesta en ningún lado. Quien la mire detenidamente descubrirá, con la ayuda de una lupa, las manecillas del cronómetro detenidas en 2:47:50. En la frente y las patillas de Matus se aprecia una sustancia blanquecina, seguramente la sal del sudor, lo cual indica que no se había siquiera enjuagado la cara tras la carrera. Hay en su expresión una mezcla de tristeza y ebriedad. Nadie más aparece en la imagen, y el efecto de soledad se agudiza por tanta botella en la mesa, por el cenicero repleto. Es, sin lugar a dudas, la imagen de un hombre derrotado.<sup>888</sup>

Del patetismo de las situaciones generadas en la ficción por los personajes de Toscana mezcladas con un atisbo de ingenuidad hace que los relatos de cada uno de los

---

<sup>886</sup> TOSCANA, David, *El ejército iluminado*, op. cit., p. 47.

<sup>887</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>888</sup> *Ibid.*, p. 109.

personajes se vuelvan entrañables. En esta novela, el significado bélico se reconvierte y adquiere un nuevo sentido: es el motor de los personajes, una misión que los convertirá en héroes a pesar de su limitada existencia, y será para ellos la experiencia vital más importante:

(...) una batalla indeleble requiere escenas que puedan pasarse de boca en boca, de generación en generación, anécdotas que escapen del mero intercambio de municiones, historias sobre el hombre que siguió luchando a pesar de las ocho balas en su cuerpo o sobre el bravo soldado sin piernas que trepó la muralla de la fortaleza o sobre el chico que con su último aliento hizo volar la presa cuyas aguas ahogarían a cientos de enemigos. Y para eso estoy yo, el preclaro Comodoro, el superviviente del Río Bravo, el sorteador de pirañas, el señorito del Condestable y predilecto de la inmaculada, estoy para darle historias a la historia.<sup>889</sup>

Las batallas no pertenecen a los acontecimientos verídicos, sino a esa concepción épica que las guerras tienen en la ficción: “(...) Ellos tienen derecho a vivir y morir y disparar en el lugar del mundo que su ilusión les dicte, y por mayoría de votos estamos en El Álamo, y por mayoría de voluntades hay que pelear hasta el final, y por mayoría de ilusiones no estamos aún perdidos porque el batallón irlandés de san Patricio no tarda en arribar.”<sup>890</sup> La imposibilidad de que se concreten los planteamientos de los personajes son nulas, por tanto, poco importa la lucha en sí misma, lo relevante es mostrar el imaginario que configura la trama de los personajes, que perciben la muerte de sus contrincantes como unos valientes que se enfrentan como soldados al enemigo a pesar de sus limitaciones físicas, tal como asevera Bataille, esa prohibición los aleja y los acerca a la fascinación por la muerte: “La prohibición diviniza aquello a lo que prohíbe el acceso. Subordina ese acceso a la expiación —a la muerte—, pero la prohibición, al tiempo que es un obstáculo, no deja de ser una incitación.”<sup>891</sup>

---

<sup>889</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>890</sup> *Ibid.*, pp. 179-180.

<sup>891</sup> BATAILLE, George, *La literatura y el mal*, op. cit., p. 40.

En esta novela, la muerte es una constante en el camino que emprenden los personajes hacia Texas porque están dispuestos a perder la vida, y tienen la certeza de que algunos no van a regresar. Tal como describe Lipovetsky en *La Era del vacío*, el significado de la violencia y la guerra en la sociedad contemporánea ha cambiado en esencia porque los conceptos de honor y venganza están en desuso; anteriormente, las guerras eran iniciadas si se quebrantaba alguna de estas dos cuestiones fundamentales unidas a las de lazos de sangre. En la actualidad, la violencia intenta ser regulada por los gobiernos, entre más participación tiene el Estado, la violencia individual debe ser sustituida por el autocontrol, debido a que la civilización tiene como precepto la pacificación del individuo. Entre más débil se encuentra un individuo producto de esa pacificación de la que ha sido objeto, más requiere de la protección del Estado: “Cuando no existe ningún monopolio militar o policial y cuando, en consecuencia, la inseguridad es constante, la violencia individual, la agresividad es una necesidad vital.”<sup>892</sup> En la literatura de Toscana, los personajes son débiles y desvalidos, y por tanto, la protección del Estado debería salvarlos, justamente, el autor refleja este contraste desde lo local: en México no protegen a los habitantes lo suficiente, y por tanto, esos personajes buscan su propio destino arriesgando la vida. Dice Lipovetsky:

(...) cuando la búsqueda de dinero, la pasión por el bienestar y la propiedad son más importantes que el estatuto y el prestigio social, el concepto del honor y la susceptibilidad agresiva se debilitan, la vida se convierte en valor supremo, se debilita la obligación de no perder la dignidad. Ya no es vergonzoso no contestar a una ofensa o una injuria: una moral del honor, origen de duelos, de belicosidad permanente y sangrienta, ha sido substituida por una moral de la utilidad propia, de la prudencia donde el encuentro del hombre con el hombre se realiza esencialmente bajo el signo de la indiferencia. Si en la sociedad tradicional el otro aparece de entrada como amigo o enemigo, en la sociedad moderna, se identifica generalmente con un extranjero anónimo que ni merece el riesgo de la violencia.<sup>893</sup>

---

<sup>892</sup> LIPOVETSKY, Gilles, “Violencias salvajes, violencias modernas” en *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, op. cit., p. 190.

<sup>893</sup> *Ibid.*, p. 193.

En la sociedad global el concepto de honor se desvanece por el hiperindividualismo que repercute en seres humanos preocupados por el bienestar propio; desde lo local, David Toscana escribe sobre personajes motivados por su concepto personal de honor a la patria, aunque sean “los olvidados” de la historia oficial, en *El ejército iluminado* hay efectivamente un distanciamiento de los acontecimientos históricos, pero el autor va construyendo su relato con preceptos universales: “La guerra saca lo mejor y lo peor de todo ser humano, sentencia Ubaldo, ya veremos si a nosotros nos extrae pus o ámbar.”<sup>894</sup> Es la guerra una de las infamias que más han denigrado al ser humano como especie, y sin embargo, en la visión épica que impera en la narrativa de Toscana, es mediante la guerra imaginaria que los personajes se dignifican:

(...) Matus mira orgulloso a sus muchachos, un puñado de valientes, y yo nadie soy para negarles sus deseos, no voy a entregarlos a un ejército nacional que es peor que el enemigo porque los desnudaría de toda dignidad para refundirlos en ese instituto en el que el propósito de sus vidas será aprenderse una rima sobre un sapo saltarín o colorear un sol siempre con ojos y sonrisa y a veces con lentes oscuros; los gringos, al menos, les meterían una bala entre ceja y ceja.<sup>895</sup>

Los peculiares miembros de este ejército tienen que superar las desavenencias propias de una disminuida capacidad mental, todo en función de una falsa guerra para recuperar ese territorio perdido en manos de sus ancestros. La visión del otro está presente constantemente en el relato debido a que en el norte se vive más de cerca la relación con el país vecino. Las relaciones exteriores de México como país, a lo largo de su historia, han estado condicionadas por su situación geográfica respecto a Estados Unidos, como hemos analizado, a David Toscana no le interesa adentrarse en esta relación desde una visión económica y política, sino desde su particular perspectiva, en

---

<sup>894</sup> TOSCANA, David, *El ejército iluminado*, op. cit., p. 153.

<sup>895</sup> *Ibid.*, p. 164.

este caso, el autor realiza sus reflexiones a través de los filtros impuestos por la condición mental de sus personajes:

Señoras y señores, milagro es ser un iluminado, porque antes yo estaba ciego y creía que mi destino era seguir los pasos de mi padre: convertirme en un abogado que defiende a los renteros de sus inquilinos y acaban por echar a los pobres que no pagan; no fue así, amigos míos, por eso hoy vuelo más alto y aplicaré la ley bélica, la que se halla por sobre todas las leyes, para notificar a los gringos que en veinticuatro horas deben salir de Texas sin mirar atrás, o se procederá a su desalojo por la fuerza, algo que jamás mi padre habría logrado ni vertiendo sobornos en los juzgados.<sup>896</sup>

El otro, el estadounidense, “los gringos”, aquellos que construyeron el sueño americano en una parte del territorio que antiguamente fuera mexicano, pero que se adhirió a Estados Unidos y se convirtió en el lugar de las cosas posibles, y donde los mexicanos desean establecerse, por lo tanto, la inmigración es un fenómeno inherente a la frontera, “pasar al otro lado” es el objetivo de muchos mexicanos. García Canclini analiza dos importantes cuestiones para quienes han decidido trasladarse a ese país, y que es aplicable para cualquier parte del mundo, ya que Estados Unidos exporta el *sueño americano* donde todo parece viable: “(...) las dificultades para integrarse a la sociedad receptora fomentan redes de solidaridad, lugares emblemáticos de encuentro y diversión (parques, restaurantes, bares y clubes). Intensifican la participación religiosa, el fervor deportivo y otros rituales en los que puedan re-imaginar la comunidad perdida, lejana, hablar la propia lengua y sentirse protegidos.”<sup>897</sup>

Contrario a lo que sucede en América Latina, Estados Unidos tiene un desarrollo económico que le ha permitido ejercer una influencia en materia cultural para con el resto del mundo. De acuerdo con Peter Sloterdijk, el país norteamericano se presenta como un país de inmigración cuya esfera de confort ofrece la imagen del irresistible *The American Dream*, los personajes de David Toscana expresan esa imposición del país

---

<sup>896</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>897</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La globalización imaginada. op. cit.*, p. 119

vecino a través, por ejemplo, del idioma: “(...) Es que ahí no enseñan inglés, explica, y hoy por hoy es más importante que el español, es el idioma de los negocios, y pronuncia la frase con la suficiencia de un sabio, como acostumbraba hacerlo cada que decía estupideces en el salón de clases.”<sup>898</sup> Los estadounidenses son el enemigo imaginario de los personajes, no obstante, es una metáfora de lo que vive México como país ante la potencia económica y global que representa el país limítrofe:

De acuerdo, negociaremos, sólo que no puedes ir con el presidente de la república mexicana y decirle soy Azucena y le quiero regalar un terrenito al norte del Bravo; necesitas un título que te dé grandeza, que te abra las puertas de Palacio Nacional y te permita sentarte en una silla de piel del despacho presidencial y den a elegir entre café o té.<sup>899</sup>

Frente a los otros, queda sólo la imaginación de los personajes, la idealización de hacer algo relevante por la patria mexicana, lo cual es verosímil dentro del relato por la condición que les otorga el autor: personajes que nunca entenderán el mundo en toda su complejidad y que se quedarán en un estado infantil:

Gordo Comodoro, presente; señorito del Condestable, presente; capitán México, señor de todas las Texas, presente; amo de El Álamo, desvirgador de baronesas, Frijol Invencible, presente, siempre presente por dios y por la patria. Sonríe feliz, a sabiendas de que ningún mexicano ha volado tan alto, y no permitirá, no, señor, que un puñado de gringos lo baje de su cúspide.<sup>900</sup>

Sus conceptos universales sólo cobran sentido desde lo local, lo humano, la perspectiva del imaginario creado por Toscana, la inocencia de los personajes cuyo cerebro no comprende el entorno como el resto: “(...) Ya no cabe la menor duda, dice Ubaldo, los que se ríen de ese modo no sólo se creen dueños de Texas, sino que planean apoderarse del mundo entero.”<sup>901</sup> En última instancia, es el lenguaje el que permite conectar al lector global con la literatura local de David Toscana: “(...) Yo supongo que

---

<sup>898</sup> TOSCANA, David, *El ejército iluminado*, op. cit., p. 144.

<sup>899</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>900</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>901</sup> *Ibid.*, p. 154.



agua debe de ser un término universal, dice Comodoro, al fin es la misma que se toma en todo el mundo.”<sup>902</sup> De los acontecimientos históricos se encargan otros textos, en la novela, el autor muestra la incidencia de la gente común, de aquellos que no figuran en un libro de no-ficción pero que justamente se convierten en materia narrativa:

(...) El presente minimiza, puesto que el hombre no sale a explorar el mundo porque la mujer le pide para el gasto; los muchachos no se enlistan en el ejército porque mañana tienen examen de geografía; la historia no se enseña porque no sirve para sumar; la mujer no hace lo que de cualquier modo nunca haría porque ha de surtir las legumbres. La exigencia del presente nada tiene que ver con la historia, se dice Matus, y el gordo Comodoro es la historia de México en cuatro tomos, desde la caída de Tenochtitlán hasta nuestros días.<sup>903</sup>

Toscana retrata estampas de la provincia y las enlaza con temas globales: explorar el mundo, la muerte, el fracaso, enlistarse en el ejército o la historia de México desde una perspectiva propia: “(...) Tal parece que eligió el mejor momento para su aventura, porque con lo que ocurrió en la ciudad de México lo que menos queremos es que el ejército siga llamando la atención. No somos perseguidores de gente con ideales, como usted y sus muchachos, sólo tratamos de mantener el orden. ¿Me entiende?”<sup>904</sup> Si en *El ejército iluminado*, David Toscana se distancia de la historia oficial, en *Los puentes de Königsberg*, la conexión se ensancha: desde Monterrey hasta la Alemania nazi, la Gran Guerra:

La primera página es una cuadrícula con más de veinte notas. Destacan la presión de México para recuperar el Chamizal, el suicidio de otro general nazi, la muerte del presidente filipino, la lucha en las calles de Pisa, que Pemex adquirió algunas locomotoras y que hay 250 mil mexicanos peleando en Europa y Asia bajo la bandera estadounidense. En el rincón inferior se dan resúmenes de los diversos frentes de batalla. Uno de ellos muestra un despacho proveniente de Londres: El Cuartel General de las Organizaciones Secretas informa que en Varsovia hay confusión.<sup>905</sup>

---

<sup>902</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>903</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>904</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>905</sup> TOSCANA, David, *Los puentes de Königsberg*, Alfaguara: 2011. Adobe Digital Editions, pp. 21-22.

La atmósfera de la narración nos relata una provincia mexicana de la primera mitad del siglo XX, de la guerra que transcurre en Europa poco se conoce, el único medio es la rudimentaria prensa mexicana de la primera mitad del siglo XX; no obstante, es posible percatarse de cómo los medios de comunicación masiva permiten la conexión entre diversos lugares del mundo, erigiéndose como piedra angular para que el fenómeno global se desarrolle posteriormente. Los personajes creados por Toscana son profundamente locales y desde ahí entienden el mundo exterior. La presencia del otro es a través del extranjero, en este caso un polaco que parece no entender el espacio en el que habita (atiende una cantina y siempre está borracho), pero que metaforiza la conexión entre Monterrey y Europa:

¿No entiendes, verdad? Estas letras dicen que los polacos se están defendiendo, que los rusos vendrán en su auxilio y juntos van a despellejar a los alemanes. Habrá muertos, muchos muertos, y un hombre debería estar allá defendiendo a su gente. Aviones y bombas, edificios derribados, niñas que lloran, libros y retratos quemados. Y tú aquí. ¿Quieres tomar algo?<sup>906</sup>

La guerra no transcurre en Monterrey, sin embargo, el hilo conductor de la novela es la ciudad de Königsberg, la Gran Guerra, aunque quede a muchos kilómetros de la cotidianidad de los personajes. Desde la provincia se interpreta el exterior en una narración en la que apenas hay signos de puntuación:

La mujer tamborilea sobre la caja registradora. Señor cliente, estamos en guerra. ¿Usted cree que los obreros del otro lado del mundo sobreviven a los bombardeos de cada noche para meterse al amanecer en una fábrica de chocolate? Vamos señoras y señores, les ordena el capataz, olvídense de fabricar armamento, de levantar parapetos; tenemos que trabajar muy duro porque hay un hombrecito en Monterrey que desea sus copos de chocolate. La metralla zumba alrededor, y ellos dale que dale mezclando el cacao, formando la pasta y envolviendo una bonita cereza con licor para que usted vaya con una mujer que no es su mujer y le susurre algo al oído.<sup>907</sup>

---

<sup>906</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>907</sup> *Ibid.*, p. 50.

Para los personajes, los límites geográficos no son un obstáculo para apropiarse de las causas mundiales. Es irrelevante la ubicación exacta de la Gran Guerra puesto que en la narración lo que el autor retrata son vidas concretas que enfrentan sus propias batallas:

(...) Sí, mi querida Alberta, un soldado no es hombre por disparar un rifle, sino porque aprende a dormir sobre las piedras. Las sábanas, el agua tibia, una camisa limpia, el vino, los zapatos bien lustrados, todo eso nos amariconan. En cambio nos hace hombres la tierra, los puños, el tequila, la rabia de envejecer, uñas de mujer clavadas en nuestra piel, las ganas irrefrenables de escupir de asco. Tú misma, tras el parapeto del mostrador de tu tienda, eres más hombre que todos esos soldados, firme en tu puesto, dejando que el tiempo te malgaste sin siquiera la emoción de un bombardeo. Mucho mejor morir descuartizado por pisar una mina que por la corrosión, por la incapacidad de distinguir entre hoy y mañana, pese a que nos parece tan diferente el hoy del ayer.<sup>908</sup>

Si la movilidad es parte del proceso global, como explica García Canclini, en el caso de la literatura de Toscana, el traslado físico se torna nulo, los personajes no han salido de su lugar de nacimiento, y sin embargo, el autor retoma conceptos universales que conectan lo local con el resto del mundo:

(...) Amada, inolvidable, dulce Aurora, espérame en el puente, en el Krämer-Brücke, yo iré allá un día por ti, te salvaré de bombardeos y balas y bayonetas, estaremos juntos aquí o allá y verás que no hay distancia entre Königsberg y Monterrey, entre mi puente y los siete tuyos, verás que Euler fue más exacto que humano. Aurora, no vayas a saltar al Préguel, no sigas en ejemplo de Karmina; ella fue impaciente, tú esperarás. No cantes los cuatro versos de la muerte.<sup>909</sup>

La distancia se reduce a través de la literatura: de la impensable conexión entre Königsberg y Monterrey, el autor construye el eje de su historia. El narrador se obsesiona con Königsberg debido a que su profesora de la primaria les habla en clase de los puentes de esa ciudad, exhortándolos a él y a sus compañeros a encontrar una solución para cruzar los siete puentes sin pasar dos veces por ninguno, el narrador se obsesiona con ese lugar y se interesa también por la guerra europea. Al autor le interesa

---

<sup>908</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>909</sup> *Ibid.*, pp. 93-94.

mostrar en sus obras verdades que atañen a los hombres en particular, pues tal como dice en esta novela: “Las masas nunca cambian la historia; eso es tarea de un hombre solo.”<sup>910</sup> A través del imaginario de los personajes, es posible en la literatura participar incluso en una guerra que está a muchos kilómetros:

Ella se sentó a la mesa y le dio a Floro una bofetada. General Otto Lasch, los bolcheviques han sitiado la ciudad. Aquí nuestro amigo Tiburzy del Volkssturm pudo destruir cinco tanques soviéticos, aunque eso es una insignificante fracción del armamento enemigo. Se corre el rumor de que vienen por cientos de miles, que Stalin quiere hacernos cenizas porque somos el símbolo de la grandeza prusiana. General Lasch, ¿qué vamos a hacer?<sup>911</sup>

La profesora Andrea, Floro, Blasco y el polaco están inmersos en una guerra que es lejana, no obstante, habita en ellos la idea de recrear lo que viven los otros y ser parte del mal mundial sin trasladarse físicamente. El texto narra un enfrentamiento que tendrá el polaco en el cuadrilátero, los demás personajes le incitan a que represente a los judíos y pelee por ellos, un hombre puede ser todos los hombres, y sólo la literatura permite la percepción individual de acontecimientos históricos a través de la imaginación:

(...) Yo, señores, Floro, cartero, donjuán, general Lasch, bachiller, réferi. Y camina en torno al quisco, al cuadrilátero. Porque contar del uno al diez, del eins al zhen, del jeden al dziesiec, exige talento y luces; hacer valer las leyes del marques de Queensberry, indicarles a los dos actores secundarios que no han de darse golpes bajos ni cabezazos ni puñaladas, que la pelea está pactada a quince asaltos, requiere dominio de la escena, lo mismo que para entregar una carta o hacer rodar la corona de un rey. Y en la otra esquina, señores míos, tenemos a Antoni Czortek, un polaco de origen judío, condición hoy más peligrosa que la tuberculosis, nacido el año de la transformación, al mismo tiempo que se nos moría don Porfirio, en una tierra que los germanos tienen ocupada desde hace algunos años (...)<sup>912</sup>

La pelea del polaco afuera del bar donde se reúnen cada día los personajes, le permite al autor referirse a acontecimientos que pasan en Europa, y en México conectadas por la situación imaginaria planteada en el relato: “Por primera vez en

---

<sup>910</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>911</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>912</sup> *Ibid.*, p. 142.

muchos meses, se olvida en Königsberg que se está en guerra y que se está perdiendo la guerra. Esta noche del 3 de abril de 1945 nuestra mente se halla en los puños de Schmeling y Czoterk.”<sup>913</sup> Parece que los personajes viven en una “realidad” paralela, y al mismo tiempo, se apropian de una realidad ajena experimentada desde lo local:

Y los gritos y el delirio de la gente son tales que ninguno de los pugilistas quiere malbaratar el momento lanzándose contra el rival, y sobre el quiosco, sobre el cuadrilátero, bajo el cielo de Monterrey y de Königsberg, hay dos rocas furiosas e inmóviles, un monumento a la vida y a la muerte, a la razón por la que el ser humano viene al mundo.<sup>914</sup>

La historia en la novela de Toscana tiene más una función estética que didáctica, y los personajes transitan en una línea delgada entre lo imaginario y la realidad, pero de una manera consciente, con lo cual, el estilo del autor se aleja del realismo mágico o la literatura fantástica, que como vimos en el capítulo 2, se definen, por un lado, lo fantástico se refiere a situaciones, elementos inexistentes en el terreno racional; mientras que el realismo mágico presenta circunstancias reales con elementos de extrañeza inesperados que lograron asombrar al lector, tal como define Seymour Menton:

Por difícil que sea definir las tendencias literarias, digamos que el realismo mágico consiste en la presentación objetiva, estática y precisa de la realidad cotidiana con algún elemento inesperado o improbable, cuyo conjunto deja al lector desconcertado, aturdido o asombrado. Con esta definición queda clara la distinción entre el realismo mágico y tanto lo fantástico como el surrealismo, que versan sobre los elementos no improbables sino imposibles, desde el punto de vista racional.<sup>915</sup>

En la narrativa de Toscana, la imaginación es la que enlaza mundos lejanos cuya existencia es realista, funge como puente entre el pasado y el presente, entre lo particular y lo universal análogamente a que su obra vincula lo local con lo global: “(...) El público de Monterrey grita su emoción y el de Königsberg se hunde en las

---

<sup>913</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>914</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>915</sup> MENTON, Seymour, *Caminata por la narrativa latinoamericana*, op. cit., p. 102.

butacas.”<sup>916</sup> Los conceptos que el autor va develando en su novela no requieren de lugares concretos ni de hechos contados cronológicamente, la esencia humana tiende a reproducir los mismos signos de violencia, la guerra encarna el mal inventado por el ser humano, pero también sus estragos, tal como dice el autor: “La guerra no deja vivos ni a los supervivientes.”<sup>917</sup> Y es también de las consecuencias del mal de lo que el autor quiere escribir:

(...) Porque el hombre necesita guerra, exterminio, niñas muertas, muchas niñas muertas, cadáveres en el desierto o en la nieve, una historia que contar, una historia trunca, de joven sangrante, de niña perdida, tal como deben ser las historias porque quién quiere escuchar el relato de un anciano que pasa años moribundo en la cama, el de una mujer que cocina bollos con jalea; no, amigos, celebremos la muerte y celebremos a los asesinos, a los que disparan y estrangulan y accionan palancas sobre un Lancaster de noche.<sup>918</sup>

Tal como dice George Bataille: “[La literatura] al ser inorgánica, es irresponsable. Nada pesa sobre ella. Puede decirlo todo.”<sup>919</sup> El escrito apegado a la realidad se expresa por otros medios de comunicación, en la narrativa de Toscana, el autor describe otras perspectivas de la realidad. Desde la óptica de la imaginación, se tejen conceptos universales que se perciben desde lo local.

---

<sup>916</sup> TOSCANA, David, *Los puentes de Königsberg*, op. cit., p. 153.

<sup>917</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>918</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>919</sup> BATAILLE, George, *La literatura y el mal*, op. cit., p. 44.

## B. El Espacio-Tiempo.

*La libertad, Sancho,  
es uno de los más preciosos dones  
que a los hombres dieron los cielos;  
con ella no pueden igualarse  
los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre;  
por la libertad, así como por la honra  
se puede y debe aventurar la vida,  
y, por el contrario,  
el cautiverio es el mayor mal  
que puede venir a los hombres.*

DON QUIJOTE DE LA MANCHA

Toscana construye sus obras con varios niveles de lectura y temporalidades distintas señaladas apenas por un cambio de párrafo. Esta estructura narrativa permite al lector adentrarse en su imaginario, salir de él, fundirse con la literatura o volver a la realidad. La estilística de la prosa parece evocar alguna región del norte, pero la riqueza del lenguaje, la sencillez de sus figuras retóricas y las construcciones sintácticas hacen que lo que parece local, sea un lenguaje universal.

Con una actitud crítica, David Toscana va reconociendo los espacios a través de una visión irónica de la sociedad y la cultura mexicana. Construye mundos paralelos que le sirven de vehículo para indagar sobre la condición humana. Los espacios se superponen al igual que los tiempos ampliando los horizontes que desea analizar: su microcosmos en particular y el contexto en general.

(...) Dentro de la ficción, algunos personajes, hombre o mujer, rompen con la práctica social cotidiana, al contraponerse a ella con acciones que sirven para desacralizar o poner en jaque el ámbito familiar tradicional, para agudizar la relación con la colectividad en la que se desenvuelven. Son personajes que explícitamente desequilibran las acciones, con lo cual puede suceder que se produzca un tono irónico y mordaz.<sup>920</sup>

El centro de sus novelas es la ciudad de Monterrey, del norte de México se abre hacia el mundo, pero como en ningún caso se trata de retratos exactos, lo local y lo global conviven indistintamente en el imaginario de David Toscana:

---

<sup>920</sup> RODRÍGUEZ Lozano, Miguel G., *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*, op. cit., p. 73.

En *Duelo por Miguel Pruneda*, publicado por Plaza y Janés en 2002, la provincia es Monterrey, una ciudad Tórrida y seca, al pie de la Sierra Madre, ciudad de todos los fracasos y de todas las tristezas, en la que Montevideo, utopía y antípoda, representa el sueño imposible contra la mediocridad y la derrota. Se trata al mismo tiempo de un homenaje a Juan Carlos Onetti, con quien Toscana mantiene una relación de heredero y con el que comparte la dimensión –ficcional– del fracaso, de una áspera crítica a la historia regiomontana. Historias de guerras perdidas que, además, están olvidadas y enterradas por un patriotismo irrisorio. Y como en Onetti, se trata también de seres mediocres que arruinan sus vidas y envejecen en el fracaso en una ciudad fantasmal, triste y hostil.<sup>921</sup>

Monterrey, esa ciudad del norte de México donde habitan los personajes que se entregan a una existencia que debate entre el límite provinciano y la imaginación sin fronteras. David Toscana reconoce la influencia de Onetti y de Donoso en su literatura:

Siempre fui un asiduo lector a pesar de ser ingeniero. Lo cierto es que, mientras el lector se caracteriza por la amplitud y la diversidad, el escritor tiene un camino más estrecho. A la hora de leer soy muy clásico: Cervantes, los rusos, los clásicos. Pero a la hora de escribir hay dos nombres que me interesan: Onetti por la atmósfera que crea y Donoso por lo esperpéntico. Frente a estas dos obras sentí la necesidad de escribir.<sup>922</sup>

Toscana hace una clara apuesta por el lenguaje, por explorar las posibilidades formales para construir sus novelas y por una coherencia y verosimilitud que pertenecen al microcosmos novelístico. Por ejemplo, la construcción formal de la novela *Estación Tula* es una referencia a la tradición novelística, y presenta una propuesta muy diferente a lo que anteriormente, Toscana había escrito.

(...)Formalmente se universaliza, y no por su originalidad, sino por las referencias que conlleva la propuesta del autor. Inútil dejar de ver a Cervantes, Sterne, Gide, la novela vanguardista del presente siglo. Varios narradores, voces de personajes que participan también como narradores; notas a pie de página hechas por un autor ficticio llamado “David Toscana”; objetos que permiten el armado del discurso: una biografía, un diario (sin fechas), unas cintas grabadas.<sup>923</sup>

---

<sup>921</sup> PASTERNAK, Nora, “*Duelo por Miguel Pruneda* o Monterrey no es Montevideo” en PASTERNAK Nora (coord.), *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin de siglo*, op. cit., p. 47.

<sup>922</sup> TOSCANO, David, (14 de diciembre de 2002), “La estética del realismo desquiciado”, *Clarín.com*. Consultado en línea el: 5 de junio de 2012: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2002/12/14/u-00801.htm>

<sup>923</sup> RODRÍGUEZ Lozano, Miguel G., *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*, op. cit., p. 75.



La metatextualidad es otra de las características en la obra de Toscana, llevada al extremo en *Estación Tula*, debido a que el propio autor se convierte en personaje, o al menos utiliza su nombre para firmar las páginas que el lector tiene entre sus manos. Desde el inicio de la novela, hay una nota, una advertencia para el lector:

Su plan era que yo corrigiera y ordenara los textos, de modo que pudieran publicarse como una novela. Así, Froylán podría leer su propio diario y sus textos como algo ajeno, como una ficción que, en palabras textuales de Patricia, lo hará darse cuenta de que vive envuelto en una mentira y entonces podrá y querrá volver conmigo a su vida de antes.<sup>924</sup>

Patricia, la mujer de Froylán entrega los diarios de su marido a David Toscana para que los organice y los corrija a fin de que, Froylán de quien su esposa está segura que vive y se ha hecho el muerto para escaparse con otra mujer, lea el texto (que es la novela de *Estación Tula*) y vuelva con ella, Toscana acepta ese reto metaficcional y advierte: “Dicho lo anterior, pido una disculpa por lo que le haya restado de Froylán a su obra y por lo que, inconscientemente, le haya agregado de mí.”<sup>925</sup> Este juego de espejos en que el nombre del autor aparece como personaje de ficción, permite este recurso metaficcional en que el lector tiene en sus manos un libro escrito por David Toscana, autor, y al mismo tiempo, son los diarios de Froylán organizados por David Toscana, personaje. La realidad y la ficción se funden en esta construcción novelística en la que se superponen los tiempos. Tres historias que terminarán concatenándose.

*Estación Tula* es una de las obras más valoradas de Toscana estilísticamente, por el uso del lenguaje y los recursos narrativos que sumergen al autor en historias que transcurren en tiempos distantes entre sí y marcan tres generaciones. Es la historia de Froylán narrada en primera persona, pero también está el pasado, donde se narra la

---

<sup>924</sup> TOSCANA, David, *Estación Tula*, 2ª edición, España: Editorial Sudamericana, 2001, p. 7.

<sup>925</sup> *Ibid.*, p. 8.

violación de Fernanda por un estadounidense, al que coloquialmente los mexicanos, y el autor, denominan “el gringo”: “Sintió una mano que la detuvo por los cabellos. Un profundo olor a mezcal se combinó con la sensación de sudor frío que le bajaba por las sienes. «No está pasando nada», se dijo, pero una voz que le habló en inglés la jaló a la realidad.”<sup>926</sup> En la novela, la imposición económica y cultural de Estados Unidos a México se expresa a través de la violación del personaje de Fernanda, en este ejercicio estilístico de Toscana donde no se adentra directamente en la problemática del norte, sino sólo a través de las historias de los personajes creados por él:

Fernanda se derrumbó sobre su cama. Necesitaba una excusa para llorar porque a aquel hombre del camino no le concedería ni la hinchazón de sus ojos. Recordó el libro de poemas y lloró sin consuelo al darlo por muerto en ese mundo al cual ya no pertenecía; el mundo de los versos bonitos, de sus padres a la mesa, de su hermana con trenzas cada vez más largas, de Maricela te vino a buscar, del dos derechos y un revés.<sup>927</sup>

Dentro de la narrativa de Toscana, se describe a través de otras acciones su idea de la ficción y la realidad: “El regaderazo de las mañanas se convirtió en un ritual. Ya no presenta un acto de limpieza sino de desperezamiento; un momento para soltar la mente y capturar las ideas que se pueden tomar de los sueños antes de que el humor de la vida real acabe por desvanecerlos.”<sup>928</sup> La realidad puede volverse tan rigurosa que elimina a la imaginación que sólo la literatura es capaz de atrapar.

Algunos de los temas de Toscana contrastan la vida mecanizada que ofrece un trabajo asalariado, modelo de una sociedad capitalista, donde el dinero suele ser el máximo objetivo de los seres humanos sin dar importancia a sus habilidades y sus preferencias. Tal como señala Lipovetsky: “En estas condiciones es donde la época ve triunfar una cultura globalizada o globalista, una cultura sin fronteras cuyo objetivo no

---

<sup>926</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>927</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>928</sup> *Ibid.*, p. 16.

es otro que una sociedad universal de consumidores.”<sup>929</sup> El consumismo hace que los seres humanos sometan sus deseos a los dictámenes de la industria cultural. Algunos rompen con los esquemas y deciden privarse de los beneficios económicos con tal de dedicarse a lo que más les represente la felicidad. En la novela de Toscana, Froylán dejará su trabajo para escribir:

Negocié durante horas hasta que autorizaron mi renuncia con goce de indemnización. A la salida me encontré a un grupo de compañeros mirando hacia las oficinas como si pensarán que de repente iba a aparecer el director a decirles que todo fue un error, que vuelvan a sus puestos, que la empresa sería incapaz de robarle el empleo a gente leal que ha prestado sus servicios por diez, veinte o treinta años. Miraban con las caras desenchajadas, sumergidos en una mezcla de tristeza y de vergüenza, pensando en cómo le contarían lo sucedido a su mujer, a sus hijos.<sup>930</sup>

Este hecho también hace referencia a David Toscana, debido a que, en la realidad renunció a su trabajo en una multinacional para dedicarse a la literatura. El autor refleja en los antihéroes que describe en sus novelas, la resistencia a una civilización que como afirma Lipovetsky, tiende a perderse entre tanta oferta que la industria cultural pone a su alcance: “La debilitación de los controles colectivos, los estímulos hedonistas y la superoferta consumista han contribuido a crear un individuo a menudo poco pertrechado para resistir las seducciones del exterior y los impulsos del interior.”<sup>931</sup> Ante la estandarización de la cultura a nivel global, *Estación Tula* responde con antihéroes, superposición de tiempos, metaficción desde lo local, pero construido con conceptos universales que permiten la traducción de esta novela de circulación global.

En otros textos de Toscana como, *Duelo por Miguel Pruneda* o *El ejército iluminado* y *Los puentes de Königsberg*, Toscana prescinde de los signos de puntuación

---

<sup>929</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, op. cit., p. 34.

<sup>930</sup> TOSCANA, David, *Estación Tula*, op. cit., pp. 22-23.

<sup>931</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, op. cit., p. 65.

de manera que el lector se introduzca en los diálogos directamente, o en el pensamiento de los personajes que buscan una verosimilitud con la lógica impuesta al relato.

Hay dos novedades importantes con esta última novela. En el aspecto formal hay un buceo en la oralidad que en las otras tres no está muy desarrollado. Pero lo hago de un modo muy libre, con párrafos compactos, es decir, sin accesorios, pues no pongo rayas, ni comillas, ni cursivas, ni paréntesis, sí signos de admiración. Apelo a diálogos no evidentes para que se pueda percibir mejor el tono narrativo. La otra novedad que aparece en esta novela es una voluntad más fuerte para romper con la razón. Por eso Miguel Pruneda, el protagonista de la novela, es consecuente pero no racional. El trata de ser coherente consigo mismo. Soy de la idea de que la invención tiene que producir un efecto en el lector para que éste no sea el mismo que era cuando comenzó a leer la novela.<sup>932</sup>

Al hablar de *Duelo por Miguel Pruneda*, Toscana bautiza su prosa como “estética del realismo desquiciado”: un línea limítrofe entre la lógica, la imaginación y la realidad a partir de donde los personajes de Toscana construyen las historias:

En este momento se me ocurre denominarla una suerte de realismo desquiciado porque, como acabo de decir, Miguel Pruneda no actúa ni con la lógica ni con la razón. Es como que todo está en la mente, en el mundo de su imaginación, por eso me interesan los clásicos: Cervantes, Calderón. Estoy negando, claro está, el realismo mágico que necesita apelar a lo mágico para explicar el mundo.<sup>933</sup>

Alejado del realismo mágico de la época del *Boom*, Toscana crea su propio imaginario que tiene como centro la ciudad de Monterrey, mostrando esa obsesión por el origen, *su* origen pero sin retratarlo fielmente. Como hemos dicho anteriormente, la frontera norte de México se define por su relación con Estados Unidos, por el predominio de los narcotraficantes y por la inseguridad derivada de la lucha entre los cárteles y, en la actualidad, la presencia del ejército en las calles. Muchos civiles sufren las consecuencias de habitar en una zona conflictiva y es una de las problemáticas más acuciantes del país. Gran parte de los escritores nacidos en el norte se han dedicado a

---

<sup>932</sup> TOSCANA, David, (14 de diciembre de 2002), “La estética del realismo desquiciado”, *Clarín.com*. Consultado en línea el: 5 de junio de 2012: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2002/12/14/u-00801.htm>

<sup>933</sup> *Idem*.

retratar en sus textos esta situación, de una manera muy literal como si de un trabajo periodístico se tratara, tal como explica Nora Pasternac:

La nota roja –los *faits divers* de los franceses o, como se dicen en España, la “crónica de sucesos” – mantiene con la literatura relaciones muy grandes de afinidad y a la vez de rivalidad y de connivencia. Por ejemplo, las afinidades aparecen con ciertos géneros como la novela policial por su efecto de realismo y con el teatro por lo dramático y directo de los acontecimientos puestos en escena (...) la nota roja se funda en personajes y situaciones estereotipados y por ello posee una especie de permanencia y universalidad que facilitan su apropiación por la literatura.<sup>934</sup>

Los autores se apropian de casos reales y los trasladan a la ficción dando como resultado novelas policíacas o *thrillers* cuya experiencia estética es muy similar a la producida cinematográficamente.<sup>935</sup> Por eso, Toscana difiere de los autores del norte, pues sus personajes están inmersos en un imaginario creado por el autor y los acontecimientos que irrumpen la cotidianeidad son imprevisibles:

Lo que en cambio perdura de la nota roja en la novela es el hecho de que las situaciones y los acontecimientos cotidianos están en ruptura con lo previsible. Los textos de los crímenes o de los accidentes están abiertos a todas las interrogaciones sobre el azar, la fatalidad y el destino. Bajo su aspecto extravagante o trivial, los “casos” de la novela permiten poner en juego a la muerte, la violencia, el sexo, las leyes y su transgresión.<sup>936</sup>

Tal como revela Toscana y sus críticos, su mayor influencia está en Onetti, principalmente por la creación de un mundo imaginario aunque en el caso de Toscana, el espacio geográfico de sus narraciones tiene nombre real y ubicación concreta en el mapa. El autor describe su propia obra como alejada del realismo mágico pero inmersa en lo que él denomina, “realismo desquiciado”, el norte es un espacio que él ha imaginado, al igual que las situaciones descritas en su narrativa que habitan en una delgada línea entre el absurdo y la realidad pero que ponen en evidencia temas

---

<sup>934</sup> PASTERMAC, Nora, “*Duelo por Miguel Pruneda* o Monterrey no es Montevideo” en PASTERMAC Nora (coord.), *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin de siglo*, op. cit., p. 55.

<sup>935</sup> Tal es el caso de autores como Luis Humberto Croshawite, Mario González Suárez, Elmer Mendoza o Yuri Herrera.

<sup>936</sup> *Ibid.*, p. 55.

universales como la muerte, la violencia, el sexo, o como escribe el crítico mexicano, Geney Beltrán Félix, el mundo creado por Toscana es el de la irrealidad Hispanoamericana:

De cara a la propensión realista mayoritaria, Toscana ha deslindado su obra de la narrativa enfáticamente nortea de su generación y geografía: ese norte suyo pronto se revela un escenario vacío en que su imaginación de lo absurdo y lo aéreo adquiere consistencia (teatral, eso sí). La obra de Toscana se descubre más afín a la de clásicos mayores de Hispanoamérica que también ahondan en una percepción insistida de lo irreal: Onetti, Bioy, Piñera, Efrén y Felisberto Hernández. Quiero decir: el mundo de Toscana, como el de Daniel Sada, es La Irrealidad hispanoamericana de altos vuelos.<sup>937</sup>

Toscana describe lo local y sus conflictos pero de una manera que sólo es posible en la literatura y, por lo tanto, se conecta con lo global a través del lenguaje, los conceptos universales que se dibujan detrás de las historias concretas de los personajes: “Este desborde igualitario de violencia en Prusia y Nuevo León admite entonces una lectura de índole moral. Es esta: los lugares y hechos pueden repetirse; las personas no.”<sup>938</sup> Las estampas provincianas descritas en las novelas de Toscana podrían estar situadas en cualquier lugar, aunque el estilo del autor convence al lector de que está en un ambiente local a pesar de que su lenguaje es global: no está plagado de regionalismos incomprensibles fuera de un lugar geográfico determinado. El autor trasciende la literatura local, no obstante, el mundo que representa no está ubicado en la actualidad sino en una realidad arcaica ante la cual adopta una visión irónica que le permite escribir sobre ella, analizarla, reinterpretarla.

En *El ejército iluminado*, la historia comienza con la muerte del antihéroe, Matus a quien sus amigos encuentran en la vía del tren y dan aviso a las autoridades. De esa línea narrativa se desprende la historia de Matus corredor, que retrata el pasado del

---

<sup>937</sup> BELTRÁN Félix, Geney, (Noviembre, 2009), “Los puentes de Königsberg, de David Toscana” *Letras libres*. Consultado en línea el 7 de septiembre de 2012: <http://www.letraslibres.com/revista/libros/los-puentes-de-koenigsberg-de-david-toscana>

<sup>938</sup> *Idem*.

personaje, mientras que la supuesta invasión a Texas, representa el presente, y la muerte de Matus el tiempo final:

En 2005 el colegio cumplió cien años de existencia, y en el festejo de aniversario se pudo localizar a cuatro alumnos del sexto B de 1968. Tres de ellos comentaron generalidades sin importancia sobre Matus, y cayeron en contradicciones, tal vez confundiéndolo con otro profesor. El olvido es natural, si tomamos en cuenta que apenas lo tuvieron como titular durante un mes, pues sin duda lo echaron de la escuela en los últimos días de septiembre. Sólo uno de ellos recordó la exaltación de Matus cuando hablaba de la guerra contra los Estados Unidos. Creo que se jubiló, dijo, ya estaba viejo.<sup>939</sup>

El tiempo de la narración en el presente, cuando toda la historia del ejército ha quedado olvidada con los años, parece cambiar las perspectivas con que se enfocan las circunstancias narradas, en esta técnica de Toscana, donde algunas frases aluden a que se trata de ficción y de que todo el imaginario que imperaba en las historias de los personajes se ha sustituido por una dosis de realismo. No obstante, en otro espacio temporal, Matus deseaba ser maratonista, se entrenaba diariamente para ir a las olimpiadas pero ante la ausencia de apoyo económico por parte del gobierno mexicano le resultó imposible asistir físicamente, aunque eso no le impidió realizar la carrera. Sintonizado a través de la radio, Matus corrió el maratón y venció por unos cuantos segundos. El deporte es uno de los elementos globales con más fama mundial y que más logran sincronizar al gran público, Toscana lo traslada al imaginario debido a que su personaje solo es un triunfador dentro de las fronteras de Monterrey, y ningunas olimpiadas se han llevado a cabo en esa ciudad, por lo tanto, sin trasladarse físicamente, era imposible que compitiera. Así que aunque fue el himno estadounidense el que se tocó en la premiación, él tenía la certeza de que había sido el campeón: un mexicano de Monterrey:

El comentarista de la radio informa que se realizará la ceremonia de premiación de los doscientos metros planos. Habla de los ganadores, dos gringos y un australiano, de los

---

<sup>939</sup> TOSCANA, David, *El ejército iluminado*, op. cit., p. 64.

tiempos que hicieron, bueno aunque sin romper marcas mundiales, y luego avisa que guardará silencio para escuchar respetuosamente el himno de los Estados Unidos. Matus se incorpora y grita desde su celda, tomado de los barrotes como un vulgar preso, apaguen ese aparato, cámbienle de estación.<sup>940</sup>

Participar en las olimpiadas de París desde Monterrey es una manera literaria de trasgredir los conceptos de tiempo y espacio desde lo local. Matus desea que “la verdad de su triunfo” sea conocida por el ganador del maratón y le escribe anexándole una foto que tiene marcado el tiempo exacto de su arribo en la meta. Una carta que parecía condenada al olvido pero que obtiene respuesta:

(...) Aunque nunca respondimos a sus cartas, siempre lo tuvimos presente, más de lo que hubiésemos deseado, pues a partir de 1924, cada vez que Clarence corría el maratón de Boston también competía contra usted. Acostumbraba decirme que no sólo debía ganarle a todos los participantes, sino además al señor Matus. A veces le llamaba por su nombre, a veces sólo se refería a usted como el mexicano o el corredor de Monterrey.<sup>941</sup>

Toscana se inserta en la tradición literaria mexicana a través de la escritura de la región del mundo que él más conoce, Monterrey, pero no a la manera realista de sus predecesores de principios de siglo XX con la novela costumbrista, como señala el crítico Imbert Anderson (ver capítulo 2): “La tradición del cuadro de costumbres duró en América más que en ninguna otra parte. Muchos escritores, por pegarse a la realidad, apenas conseguían expresarse literariamente. Emergían de los fondos cenagosos, asomaban la frente, eran parte de la naturaleza que describían.”<sup>942</sup> A Toscana, aunque describe el ambiente de Monterrey, no le interesa ceñirse a la realidad. El cuadro costumbrista idealizaba el pasado, lo añoraba, mientras la actitud de Toscana es crítica, irónica ante las formas tradicionales de lo local, se distancia de la historia para convertirla en material narrativo, de manera que su proyecto literario sea singular,

---

<sup>940</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>941</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>942</sup> ANDERSON, Imbert E., *Historia de la literatura Hispanoamericana*, op. cit., p. 250.



individualizado. Toscana no se interesa en hacer realismo mágico, citando nuevamente a Imbert Anderson:

En efecto, entre 1930 y 1950 predominaban en nuestros países letras realistas y rústicas. Los cultores de la literatura fantástica desafiaron ese imperio de costumbristas. Al margen del realismo oficial se formó así una escuela —Borges fue uno de sus maestros— donde jóvenes discípulos aprendieron en secreto a manejar los esquemas narrativos de eso que he llamado «lo sobrenatural» y «lo extraño». En las dos últimas décadas —de 1950 a 1970— esos jóvenes bajaron de esa escuela, establecida en una torre de marfil, y chapotearon en el barro de América como habían hecho sus abuelos.<sup>943</sup>

El autor regiomontano aborda la literatura desde otra perspectiva, a lo que él mismo denomina “realismo desquiciado” porque no está en el terreno de lo fantástico ni de lo extraño, pero suceden cosas que pertenecen a la imaginación, así plantea el reto para el lector, sin recurrir a los recursos literarios utilizados por los autores del *Boom*, sino, desde un ambiente local se abre a lo global a través del lenguaje y del imaginario creado por él mismo. Toscana escribe sobre Monterrey y desde ahí establece la conexión con diversos espacios temporales:

(...) Le ganaré al campeón de Roma y Tokio, y venceré también a todos aquellos que, por mucha juventud y trofeos que posean, no tengo los arrestos para recorrer esta distancia, y seguro que ha de caer al menos un gringo, vencido por un dolor en la rodilla, por un tobillo crujiente, por un muslo endurecido; dolores que en la guerra no serían nada, que jamás habrían derrotado al gordo Comodoro.<sup>944</sup>

El personaje de Matus en *El ejército iluminado* se coronó vencedor del maratón en el pasado, tiene la certeza otorgada por el cronómetro y la transmisión de la competencia por radio con la que comparó sus resultados. Con el paso de los años, vuelve a intentar competir en una carrera, mientras sus amigos lo conectan con el maratón que transcurre en otro lugar del mundo, a través de la radio: “Poco antes del medio camino Matus recibe más aguas y más noticias. Acaba de llegar el ganador, le informa Santiago, una vez más de Etiopía. Matus sonríe para sí. Otro etíope; sin duda, al

---

<sup>943</sup> ANDERSON Imbert, Enrique, *El realismo mágico y otros ensayos*, op. cit., p. 21.

<sup>944</sup> TOSCANA, David, *El ejército iluminado*, op. cit., p. 227.

igual que Bikila, otro militar a las órdenes de su emperador, otro militar que se gana los honores corriendo y no defendiendo a la patria.”<sup>945</sup> De acuerdo con la línea narrativa de Toscana, una parte del relato pertenece al imaginario, al deseo de Matus de ser un corredor olímpico y por medio de ese imaginario, el autor conecta diversos tiempos y espacios:

(...) El hechizo surte efecto y el corredor en las vías se vuelve un muchacho ágil, de tiempo atrás y expresión iluminada, y bracea con elegancia, respira con ritmo, y cada tranco se va ampliando con las rodillas bien alzadas y el pecho erguido por las calles de París y Atenas y Londres y Roma y México; y pese al estridente silbato de la locomotora y el rechinido de los metales, Santiago y Román llegarán a jurar que por sobre todas las cosas se escuchaba la risa del inmortal corredor de Monterrey, la carcajada del tal Ignacio Matus, que elevaba los brazos y mostraba los puños y cargaba su fusil y comandaba sus tropas hacia esa meta de bandera blanca y águila muerta, hacia esa frontera inalcanzable, absurda, y eterna como el río Bravo.<sup>946</sup>

La frontera es un tópico global por excelencia y una constante en los habitantes del norte de México, está instalado en su cotidianeidad permanentemente, y tal y como hemos analizado en el capítulo 3, varios factores influyen en los escritores del norte: su cercanía con Estados Unidos; la relación con el narcotráfico; y la inmigración de los habitantes que cruzan los límites del río Bravo arriesgando la vida en el proceso y contribuyendo a las desdeñables acciones de las mafias que trafican con seres humanos. Precisamente, por todas estas cuestiones que atañen tanto a la ficción como a la no ficción y que aluden a México como país y lo sitúan negativamente en un contexto global, Toscana es un autor que no se ciñe a la estandarización propuesta por la literatura de la frontera, sino que ofrece su propia visión de los límites con el país vecino. Esto no se traduce en la ausencia de temas fronterizos en la su literatura sino al contrario, las temáticas que hacen referencia a la línea divisoria están en sus escritos, no

---

<sup>945</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>946</sup> *Ibid.*, pp. 232-233.

sólo porque escribe sobre Monterrey sino porque su visión está condicionada a compararse con *el otro*, en este caso, el país limítrofe.

En *Los puentes de Königsberg* el autor divide el relato en espacios temporales distintos que nos remiten a historias que se entrelazan en algún momento. Por un lado, la vida del narrador y su profesora Andrea, que es quién hablará de la ciudad de Königsberg, la guerra y, a partir de ahí, se establecen en la narración las conexiones entre lugares tan lejanos como Monterrey y Königsberg coexistiendo a través del imaginario: “Copié el dibujo en mi libreta y supuse que más tarde, en casa, bastarían unos minutos para adivinar la ruta correcta. También escribí esa palabra: Königsberg, con su extraña O con diéresis.”<sup>947</sup> La comparación con Monterrey sirve de vehículo para exaltar las cualidades de otras ciudades mientras que se entrevé una percepción de inferioridad de la ciudad propia:

Königsberg, continuó la maestra Andrea, es una de las ciudades más bellas del mundo, muy distinta a esta pocilga. Se sabe que allá vivió uno de las más sabios filósofos de la historia; también nació un escritor tan maravilloso que hizo hablar a un gato y nombró a los que no tenían nombre; en aquella ciudad los literatos armaron una tormenta, se enamoró el más intenso de los compositores románticos y un matemático hizo teología con álgebra.<sup>948</sup>

Tal como explicaba Carlos Fuentes, la novela es el terreno de todas las posibilidades: “[...] la novela es género de géneros, el territorio más amplio de la literatura, el más dinámico, el palacio inacabado de la palabra, una construcción interminable.”<sup>949</sup> Esas combinaciones infinitas le permiten al autor diversas variaciones temporales, temáticas, exploración de personajes; que en el caso de Toscana, la novela compara lugares y tiempos tan distantes como Königsberg y Monterrey desde lo local: “El artículo apuntaba que en Königsberg se hallaba la tumba de Kant. Leí que su

---

<sup>947</sup> TOSCANA, David, *Los puentes de Königsberg*, op. cit., p. 26.

<sup>948</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>949</sup> FUENTES, Carlos, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, op. cit., pp. 75-76.

universidad se había establecido en 1544 y no pude sino pensar que debía ser un sitio bien educado, ya con universidad cuando a Monterrey le faltaba medio siglo para que la fundaran y, que yo supiera, nuestra universidad apenas había cumplido once años.”<sup>950</sup> Monterrey es una ciudad joven en comparación con las europeas, mucho más en la primera mitad del siglo XX. El autor pone de relieve que el espacio y el tiempo en la novela están sujetos a la percepción de los personajes: mientras algunos pasan la vida en la cantina indiferentes a traspasar los límites en los que habitan, otros, como la profesora Andrea, no empatizan con su contexto: “Había algo en la elegancia de Andrea que no concordaba con este puente, que no concordaba con la ciudad. ¿Cuántos vestidos así tendría? Nunca los llevaba a la escuela.(...) ¿Cómo ser tan atractiva sin belleza?”<sup>951</sup>

La figura de la profesora encarna la apertura de lo local hacia otros espacios y otras circunstancias: “Andrea me alejó de sí. La historia continúa, respondió, está escrita en las *Crónicas prusianas*, pero no hay historia completa y ninguna historia termina.”<sup>952</sup> Y es capaz de trasladar Königsberg a Monterrey ampliando el horizonte de otros habitantes que nunca han salido de su ciudad natal, a través del conocimiento y la lectura es posible saber de otros mundos. Actualmente, Königsberg es Kaliningrado, pero en la Segunda Guerra Mundial formaba parte de Prusia. Y el narrador recuerda su infancia en los años 40 y da breves saltos temporales a los años 60, cuando relata la muerte de aquella profesora que tanto influyó en su visión global:

La destrucción no ha terminado, dije sobre la tumba de Andrea. Corría el año de 1968, un año en el que el mundo volvía a pensar y las ideas eran peligrosas. Al igual que en muchos otros lugares, en la Unión Soviética se hacían esfuerzos para que los esfuerzos se detuvieran, se apresaba a los escritores, los disidentes desaparecían como niñas bonitas, se borraban símbolos del pasado. Y Brezhnev puso la mira en Königsberg y también le puso cargas de dinamita.<sup>953</sup>

---

<sup>950</sup> TOSCANA, David, *Los puentes de Königsberg*, op. cit., p. 32.

<sup>951</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>952</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>953</sup> *Ibid.*, p. 156.

En la obra de Toscana la superposición de tiempos ubica al lector en medio del caos provocado por el imaginario. Gortari, el narrador, siendo niño se obstina en resolver el enigma de cómo cruzar los puentes de Königsberg sin repetirlos, tal como lo planteó la profesora en clase, aunque se entera de que no existe solución posible, el problema le permite establecer un paralelismo con Monterrey, su ciudad natal y evaluar lo global desde lo local. Cuando se hace mayor, la guerra había terminado años atrás y se vivía una época en la que la ideología dividía al mundo, y sin embargo, Monterrey parecía no haberse modificado considerablemente con el paso del tiempo:

Ahí está Monterrey, sigue donde estaba hace muchos años, con el mismo nombre y el mismo idioma y el mismo puente. ¿Y para qué? ¿Para engendrar obreros? ¿Humo en las chimeneas? ¿Banqueros que engordan? ¿Mujeres que se empolvan? ¿Por qué Monterrey habría de vivir y Königsberg tenía que morir? ¿De qué sirven seis chiquillas, tres borrachos y un río que no lleva agua?<sup>954</sup>

Toscana recorre en unas cuántas líneas la historia del mundo y convergen en la narrativa los temas frecuentes del autor como la soledad, el fracaso, la muerte, la violencia, los mitos y el teatro. El autor utiliza metáforas en frases muy concretas: los borrachos observan largo rato la pared blanca que podría asemejarse a la hoja en blanco siempre dispuesta a ser receptáculo de cualquier palabra, pues todo origen del relato se remonta a la hoja en blanco:

Me acercaron otro vaso. Esta vez le fui dando tragos leves y constantes y lo vacié en media hora. Sentí alegría y tristeza al mismo tiempo y descubrí que al igual que Blasco y el polaco podía pasarme largo rato observando la pared, esa pared que antes me parecía blanca y grasosa, y ahora era un enorme papel en blanco e igualmente grasoso, sobre el que uno podía escribir cualquier frase.<sup>955</sup>

Para Toscana, el lenguaje es una parte esencial de la literatura: “(...) Luego dibuja un autobús: un rectángulo con dos círculos abajo. En la parte trasera le traza un espiral

---

<sup>954</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>955</sup> *Ibid.*, p. 128.

de humo con cola de marrano.”<sup>956</sup> La superposición de tiempos y espacios difumina la línea entre imaginación y realidad, y también remarca esa línea. Diversidad de voces y temáticas, hacen que la literatura de Toscana se destaque por su belleza en el lenguaje y su originalidad, por retratar desde lo local, lo global.

En *Los puentes de Königsberg*, a través de la ficción de los personajes, de la irrealidad en la que habitan de manera consciente, la distancia entre Monterrey y Königsberg se difumina: “¿En qué podía parecerse Königsberg y Monterrey?/ Allí las soluciones requerían lógica, números, trabajo; acá hacía falta imaginar, soñar o beber mucho alcohol.”<sup>957</sup> Y en el tiempo de la novela, se describen distintos relatos, cuya historia verídica se insinúa, pero todo transcurre en el imaginario creado por el autor, por ejemplo en la anécdota de las pesquisas de niñas desaparecidas:

En el periódico *El porvenir* se podía encontrar con cierta regularidad un encabezado: Pesquisa. Y aunque el diccionario da una definición desatinada: Información o indagación que se hace de algo para averiguar la realidad de ello o sus circunstancias, cualquiera que viera este encabezado sabía de qué se trataba: alguien se había perdido, usualmente una jovencita, y los familiares solicitaban información que los condujera a su ser querido, cualquier dato sobre su paradero. Las pesquisas, se sabía, eran recursos inútiles, desesperados; se publicaban tras pocos días de la desaparición, cuando lo que había de ocurrir ya había ocurrido.<sup>958</sup>

Floro y Blasco, dos de los personajes de la novela, hablan de estas pesquisas y lo relacionan con un autobús extraviado en el que viajaban ocho niñas de un colegio. Su destino habría de ser fatídico, ellos conversan sobre el robo de niñas para deleite de algún político, se mezclan el deseo sexual con las condolencias para la familia de las niñas, mientras en su imaginario se dedican a bautizar a las botellas de alcohol con nombres de mujer: “Beben y conversan y ríen. Después viene el silencio. Blasco lee las etiquetas. Marialena viene de Escocia. Nadie trae chocolates desde el otro lado del mar,

---

<sup>956</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>957</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>958</sup> *Ibid.*, p. 18.

pero bienaventurados los que se rifan la vida para acarrear alcohol. El texto indica que Marialena tiene doce años.”<sup>959</sup> Marialena, el whisky encarna la mirada desde los efectos del alcohol, vehículo imprescindible para la imaginación de los personajes en las novelas de Toscana, la cantina, uno de los espacios recurrentes en la literatura de Toscana; y lo prohibido, expresado en la violencia mezclada con el deseo hacia una niña, al igual que la hermana del narrador que desapareció cuando ésta tenía 14 años y sus padres se negaban a admitirlo, acudían diariamente a las pesquisas para pedir informes sobre ella, pero dentro de casa seguían saludándola, poniéndole un plato para comer y cediéndole un lugar en la mesa o el salón de su casa: “Despídete de tu hermana. (...) Fui a la silla vacía. Esta vez no hice el movimiento de inclinarme y llevar los labios a dondequiera que pudiese imaginar su mejilla.”<sup>960</sup> Toscana, a diferencia de muchos de los autores del norte, se aleja del estilo periodístico, no obstante, retrata las temáticas que atañen al norte de país, reconfigurándolas para que forme parte del imaginario creado por el autor. En este caso, el autor denuncia de una manera muy particular la violencia contra las mujeres a través de las ocho niñas extraviadas; y la hermana del narrador, que representa a la hija que nunca vuelve. Este tema también aparece en obras como *El último lector*, texto en el que el personaje, Remigio encuentra el cadáver de una niña en el patio de su casa:

Remigio nunca ha sido sociable, ni tiene cabeza para andarse fijando en niñas de escuela, pero está seguro de que nunca antes había visto a la muertita, y eso significa que no es de Icamole. A una niña como ésa la habrían hecho protagonista de cualquier evento, la pondrían a declamar en las fiestas patronales y, aunque declamara horrible, le aplaudirían de todo corazón. Pero también estoy seguro, se dice, y aquí vuelve a mirar a su alrededor, que a una niña como ésta nunca la van a dar por perdida.<sup>961</sup>

Niñas que se pierden y jamás son recuperadas por sus familias; niñas que vuelven a casa para ser enterradas; una realidad de México, local y global que en la literatura de

---

<sup>959</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>960</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>961</sup> TOSCANA, David, *El último lector*, Barcelona: Mondadori, 2005, p. 13.

Toscana se retrata a través de la fantasía, de hombres que no poseen a las niñas salvo con la imaginación:

(...) Por eso está seguro de que si en este momento se asoma al pozo y encontrara viva a la niña, ya no habría la intención de volverla; sería cuestión de minutos para recostarla en la cama, así fuera a la fuerza y amordazada. No tengas miedo, niña, no tengas miedo. Tu madre ya te dio por perdida, por robada, por muerta, por novela que lleva su final en el título, por montón de páginas que eventualmente exigen su punto final; pero toda historia tiene continuación aunque no se escriba, ¿y qué sigue en la tuya? Se cierra la puerta, ¿y qué sigue? Suenan las campanas ¿y qué sigue? No tengas miedo, contéstame, ¿qué sigue, Babette? ¿De veras te agrada la historia de una niña muerta en el pozo? ¿O la prefieres si alguien te rescata a tiempo, si el buen Remigio te rescata?<sup>962</sup>

A Remigio le gustaría que la niña estuviera viva y quedársela, pero como sólo es una fantasía, no tiene oportunidad de hacerle daño real y sólo le sirve para soñar. Otro aspecto de la superposición de espacios en esta novela, es que el narrador vincula a la niña con un libro, la fantasía se mezcla con la literatura directamente porque el padre de Remigio tiene una biblioteca pública instalada en su casa, que nadie consulta, salvo él que ha leído prácticamente todos los libros que tiene:

Lucio da vueltas en torno a su escritorio mientras lee; Remigio había comenzado a escuchar cruzado de brazos, fastidiado, mas el interés le va ganando a medida que capta las palabras y no puede sino igualar esa descripción a la niña que tiene en casa. En las novelas las niñas se hicieron para desearse, ultrajarse o asesinarse; además de *La muerte de Babette*, Lucio señala algunos puntos de un librero, tenemos *Calcetas rosas*, *Ciudad sin niños*, *El hospicio de los inocentes*, *La hija del telegrafista* y muchas otras. Claro, hablo de novelas escritas por hombres; las escritoras hacen crecer a las niñas y las ponen a sufrir del corazón.<sup>963</sup>

Los pensamientos hacia las niñas son terribles, atroces, pero la literatura los salva de que se comentan los atropellos en la realidad y se limiten al deseo recreado en sus fantasías mentales, (contrario a lo que sucedería en una novela escrita en tono periodístico):

(...) Dice que Babette lo mismo murió en París que en Icamole, que las novelas también se viven en el desierto aunque nadie las escriba porque siempre es más útil un río que la

---

<sup>962</sup> *Ibid.*, pp. 95-96.

<sup>963</sup> *Ibid.*, p. 30.



arena seca. El Sena sirve para lanzar paraguas, el Arno para llevar niños en cajones de tierra, el Colorado para arrojar negros. ¿Qué sería de las novelas rusas sin la posibilidad de suicidarse en el Volga? Los ríos sirven para pasear por un costado, para navegar con placer en la ciudad o luchar contra las bestias en la selva, para dividir dos países y ahogar a los mexicanos que intenten cruzarlos, para desbordarse. El desierto sólo ofrece polvo, sólo caseríos donde nadie bebe vino. Por eso en un pueblo sin campanas Babette no tenía otra opción que aparecer en el último pozo de agua. Fue tu buena suerte; fue tu buena suerte.<sup>964</sup>

Babette es como Remigio nombra a la niña muerta, al igual que el personaje del libro *La muerte de Babette* de Pierre Laffitte. Lo que sucede en la ficción es el hilo conductor de los personajes, creando espacios superpuestos de ficción: la ficción dentro de otra ficción. Y es por medio de la literatura que el autor conecta Icamole, el pueblo perdido donde transcurre la trama con otros lugares del mundo, de lo local a lo global transita la narración indistintamente difuminando la línea entre imaginación y realidad:

(...) En cambio, los libros que conservo son la vida, y la vida establece un muro entre esa mujer y yo. Laffitte amaba a Babette, pero debió dejar que se perdiera tras la puerta. Él sabía que la literatura condena: los negros son arrojados de los puentes; los niños, enterrados; los ancianos, torturados; los pueblos mueren sin una gota de agua; la mujer amada se larga a Kaliningrado.<sup>965</sup>

La conexión con lo global es a través de la lectura de Lucio, la ficción difumina las fronteras geográficas y un pueblo, llamado Icamole es el escenario de una novela que versa sobre verdades universales:

Va al librero y toma *Ciudad sin niños*. Lucio disfruta la historia de esa antigua ciudad amurallada de enormes iglesias y castillos que Paolo Lucarelli traza desde algún siglo remoto. Pese a su distancia en el tiempo, la siente más cercana a Icamole que cualquier obra escrita recientemente, pues con las palabras dirigidas hacia los habitantes comunes y corrientes parece describir a quienes deambulan alrededor de la biblioteca: gente montada a caballo o viajando en carreta o caminando descalza; gente que prepara la comida con sus propias manos, que le tuerce el cuello a las gallinas.<sup>966</sup>

El ambiente remite a la escena de un pueblo que se ahoga por la sequía, donde sólo la niña muerta recibe agua debido a que el cadáver está en el único lugar –la noria

---

<sup>964</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>965</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>966</sup> *Ibid.*, p. 60.

de Remigio—, donde corre agua, y donde sólo los libros podrían liberar a los habitantes de la rutina; y sin embargo, nadie quiere leer, salvo Lucio, cuya percepción de la literatura se aleja de los eruditos, los intelectuales, y los letrados. Para este personaje, la literatura es como la vida, y por lo tanto, no acepta que se etiquete a los libros sólo como ficción y no ficción:

Un especialista explicó la manera de ordenar los libros según el tema, la fecha de publicación, la nacionalidad del autor y otras variables, asignándoles números y letras. Jamás habló de separar los libros buenos de los malos, y en cambio aseguró que la principal clasificación se basaba en el concepto de ficción y no ficción. Lucio se decepcionó por completo al escuchar el discurso de ese especialista. No podía creer que esa clasificación la hubiese hecho gente de libros, de letras; no era posible que se quedaran sin palabras al punto de nombrar algo por lo que no es. Además, ¿dónde estaba la frontera entre una y otra? ¿Dónde encajaban las memorias de un presidente? ¿Una novela histórica? ¿Las vidas de los santos? ¿De qué lado está *Testimonio de un soldado*?<sup>967</sup>

En un ejercicio metatextual, el autor a través del personaje de Lucio, reflexiona sobre la literatura, las novelas, los escritores, el mundo literario y la actividad del lector, que en última instancia, es la más relevante en este esquema de comunicación:

Abre un libro y se pone a leer. Ha tomado la precaución de que sea una novela reciente, pues éstas ya no se ocupan de describir los detalles de una comida, a menos que vengan de escritoras, o a menos que el autor sea un latinoamericano que en sus inicios creyó que la escritura corregía males sociales y con el paso de los años prefirió entretener a las señoras de charol que le solicitaban un autógrafo entre lisonjas y coqueteos y amor por lo extranjero, porque un día fui pueblo, señoras mías, pero ahora soy afrancesado o germanista o bulgarista; mi personaje esgrimía un puñal, y ahora lleva una copa de vino; dormía en un callejón, pero ahora se lamenta de que su hotel no tenga vista al mar. Apenas el día anterior había desechado una novela de ésas.<sup>968</sup>

La crítica de Toscana se dirige hacia una escritura que se olvida de lo literario y se interesa más en los medios económicos o de fama que se obtengan de ella. El personaje de Lucio se sumerge en la lectura que le relata verdades humanas y, como no tienen

---

<sup>967</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>968</sup> *Ibid.*, p. 18.

ningún prejuicio literario, abandonará cualquier lectura que no revele ningún aspecto interesante para la vida:

(...) El fuego no le parece una condena adecuada; eso le da a un libro fatuo la utilidad de producir calor, la notoriedad de convertirse en luz. El infierno debe ser algo que consuma lentamente, entre orines y fauces que pulvericen con tenacidad portadas, solapas, fotografías de autores y autoras, con la pose intelectual de los primeros, el deseo de belleza de las otras. Los bichos han de regurgitar premios, logros y, sobre todo, elogios farsantes, como contundente prosa, una de las más grandes obras, muestra de la enorme calidad literaria, un lugar privilegiado en las letras, puede ingresar en el templo de los grandes autores, su obra ocupa un lugar aparte y tantos otros intentos por empujar libros sin motor propio.<sup>969</sup>

Tal como vimos en el primer capítulo, el medio literario responde al sistema económico transnacional, un autor debe publicar en una editorial que se distribuya internacionalmente y que impulse las traducciones, debe ajustarse a parámetros de marketing debido a los requerimientos económicos de la editorial, y de ser posible, deberá conseguir premios literarios que fungan como puente para que un escritor sea más conocido. Esto parecería exigir temáticas determinadas que resulten comercialmente más atractivas que otras, aunque no todos los libros que se venden habrán de ser leídos, al menos así lo aprecia Toscana a través de sus personajes:

(...) ¿Sabía usted que de cada veintiocho páginas que se publican sólo se lee una? Porque hay libros que se regalan a gente que no lee, porque caen en una biblioteca con usuarios, porque se adquieren para abultar un librero, porque se obsequian en la compra de otro producto, porque el lector pierde interés desde el primer capítulo, porque nunca salen de la bodega del impresor, porque también los libros se compran por impulso.<sup>970</sup>

Toscana resalta la autenticidad en la literatura, esa escritura que se debe a sí misma y no al condicionamiento de su contexto histórico, en este caso, la estandarización de la cultura a través de la industria cultural global. El autor exalta esa literatura que transmite algún significado para el lector:

---

<sup>969</sup> *Ibid.*, pp. 45-46.

<sup>970</sup> *Ibid.*, p. 107.

(...) Conocía otros libros de Antonio Pedraza, de cuando en su biografía enlistaba sus publicaciones y no sus viajes por el mundo; entonces su prosa sí expresaba algo, se ocupaba de gente sin tarjeta de presentación y que caminaba por una calle cualquiera, una calle que se llamaba calle y no rue. Este hombre ya no escribe para mí, dijo Lucio. Se puso en pie y dejó caer la novela. Antonio Pedraza, descanse en paz.<sup>971</sup>

Una literatura que versa sobre las verdades humanas y su vínculo con la belleza del lenguaje, con lugares imaginarios como la que los lectores estamos leyendo en la obra de Toscana, estableciendo con esto un juego metatextual. Es un escritor que se resiste a la estandarización cultural provocada por la globalización y recurre a lo local para estructurar su obra, por tanto, se aleja de estereotipos y decide seguir un proyecto propio que a la vez, trasciende las fronteras nacionales. También hace una crítica a los lectores que han dejado de creer en la literatura, aquellos que consideran a la ficción inútil:

Nadie compartió su interés. Aquí nunca ha venido un alemán, le decían, seguro que es un sitio que se parece a Icamole, pero no es, nunca será Icamole; y la insistencia de Lucio se volvió en su contra, pues para cuando llegó el día de abrir la biblioteca, ya la gente estaba llena de argumentos contra los libros: las novelas cuentan cosas que no existen, son mentiras. Si acerco las manos al fuego, le dijo un hombre, me quemo; si me encajo un cuchillo, sangro; si bebo tequila, me emborracho; pero un libro no me hace nada, salvo que me lo arrojes a la cara.<sup>972</sup>

En el contexto global, la rapidez de los medios de comunicación se ha traducido en la obtención de entretenimientos instantáneos y la necesidad de gratificación inmediata: “Todos buscan el final feliz, dice, la cara sonriente, romper con el destino natural, evitar la tragedia; persiguen lo banal y desabrido, lo ligero y mujeril: se rehúsan a hacer literatura.”<sup>973</sup> Mientras que la rutina ha desgastado a los habitantes del pueblo hasta el punto de la indiferencia frente a su contexto cotidiano, aquellos que no acuden a la biblioteca de Lucio eligen no leer textos, renuncian al análisis minucioso de su

---

<sup>971</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>972</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>973</sup> *Ibid.*, p. 110.

entorno, a la experimentación a través del imaginario, estancándose en la banalidad de la superficie:

Cuando visitó Monterrey durante la reunión estatal de directores de bibliotecas, sus colegas lo hicieron sentir torpe, incompetente, porque tenía dificultades para cruzar una calle transitada, porque tropezó con las escaleras eléctricas del palacio municipal y se tapaba los oídos si bramaba un auto de escape abierto. En las mesas de trabajo se habló del sistema de clasificación, de los métodos de conservación de libros, del control de préstamos y de la manera para atraer lectores. Al final hubo una asamblea en la que los bibliotecarios comentaron sus necesidades, y en la que se habló de salarios, aires acondicionados, impermeabilizantes, baños e iluminación. Lucio sugirió que se enviara una carta a los traductores del francés para solicitar que tradujeran la palabra rue. La idea fue recibida con un prolongado silencio y plumas que fingían escribir.<sup>974</sup>

*El último lector* muestra constantemente la dicotomía local-global. En una región cercana a Monterrey, Lucio se empeña en ser bibliotecario porque considera que los libros contienen las verdades de la vida, a pesar del interés nulo evidente en los habitantes del pueblo. En ese ambiente que recrea Toscana, se develan muchos cuestionamientos que podemos relacionar con el contexto global. Todo lo referente a la identidad de un país lleva parte del imaginario propio, así como de la percepción que se tiene de los otros para reafirmarse a sí mismo, un planteamiento que los estudiosos como García Canclini tienen en sus teorías sobre la globalización, por el flujo de intereses constantes que hay entre los países: económicos, de ideologías, de cultura, de personas, pero cuya función no homogeneiza al mundo, sino que resalta las diferencias, notorias sobre todo entre países del Primer y del Tercer Mundo:

(...) los acuerdos de libre comercio incitan a sacar consecuencias prácticas, a cada momento, de los estereotipos que dividen al planeta, entre los que piensan que *time is money* y los que siguen siendo imaginados como si prefirieran extender al día completo el tiempo de la siesta. El maniqueísmo rústico practicado por el paisajismo renacentista y la gráfica barroca se renueva formalmente, sin alterar su simetría en la publicidad turística y comercial, en el cine de catástrofes, en los discursos políticos y en los videojuegos.<sup>975</sup>

---

<sup>974</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>975</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La globalización imaginada. op. cit.*, p. 102.

La narración es la herramienta de la que se valen las sociedades para explicar los cambios –en todos los sentidos– que les han venido sucediendo, a través del imaginario traducido en mitos y estereotipos, así como de las políticas culturales de la ciudadanía. En el caso de la literatura de Toscana, recupera varios arquetipos y los reconfigura en un estilo propio:

(...) ¿Quieres decir algo antes de enfrentarte a tu destino?, preguntó Murdoch. El negro asintió y, tratando de que no le temblara la voz, expresó: Hay un Dios que no reconoce colores en la piel, que ama por igual a negros y blancos... Lucio resopla y cierra el libro de golpe. Doscientas páginas para que este negro venga a moralizar como una monja. Es un pillaje. La contraportada afirma que el lector se sumergirá en las profundidades del alma humana, que hay sitios donde el infierno se lleva en el color de la piel, que las fuerzas del bien y el mal se enfrentarán con resultados prodigiosos.<sup>976</sup>

Toscana retrata a un personaje sin más formación que la de su pasión por los libros, contrastando esta figura con las apreciaciones estéticas de la crítica en general. Con esto, el autor se decanta por una literatura que no se guíe por criterios comerciales o motivaciones que respondan a fines personales de un autor, sino aquella que es auténtica en el sentido de que responde a un proyecto literario, tal como lo señala Rafael Lemus, un crítico literario mexicano:

La autenticidad, en literatura, no es una virtud moral sino estética. No importa la solvencia ética del autor sino su coherencia estilística. Céline es un auténtico sin ser un ejemplo moral, como otros son eminencias cívicas y escritores nulos. La autenticidad literaria es, por encima de todo, ausencia de pretensiones, fidelidad a una voz propia. Es auténtico quien narra lo que conoce y quien conoce los límites de su narrativa. Lo es, también, quien no engola su voz ni se oculta bajo el dominio de lo oculto. Toscana, por ejemplo: reduce su mundo al sector del país que habita y relata casi al desnudo, ataviado apenas con la simpleza. Nunca elige, entre dos palabras, la más difícil, ni, entre dos estructuras, la menos viva- es tan despojado que ni siquiera añade ilusiones al mundo, áspero y abrupto. Su limpieza estilística deviene desencanto vital y, un segundo después, carcajada resignada. Eso, y libros sólidos, tan honestos como una roca, tan auténticos como una roca.<sup>977</sup>

---

<sup>976</sup> TOSCANA, David, *El último lector*, op. cit., p. 16.

<sup>977</sup> LEMUS, Rafael (Noviembre, 2004), "Autenticidad literaria" *Letras libres*. Consultado en línea el 12 de septiembre de 2012: <http://www.lettraslibres.com/revista/letrillas/autenticidad-literaria>

La belleza del lenguaje y la atmósfera local son esenciales para la obra de Toscana pero no necesariamente recrea el habla de los regiomontanos, sino que expresa en su prosa un estilo literario propio que permite que sus textos tengan una autenticidad estética tanto en la forma como en el fondo. Temas como la muerte y la violencia en el norte de México se han vuelto parte de lo cotidiano, escribir sobre personajes que viven en el límite de la irrealidad, el absurdo y la imaginación, alejan a Toscana de una literatura comercial y estandarizada, que sin embargo, circula globalmente a través de las editoriales transnacionales y de las traducciones. Lucio, el personaje de *El último lector*, conserva un cierto aire ingenuo que poseen los habitantes de un pueblo y al mismo tiempo realiza una crítica a esa literatura estandarizada que se fabrica exclusivamente para fines comerciales y para que los escritores sean acreedores de fama:

(...) En esas novelas siempre se atrapa al asesino y la edad no importa mientras haya voluntad; en éstas los personajes actúan por convicción aunque el escritor lo haga por dinero; por eso el abogado defiende al negro sin amedrentarse ante las protestas de los blancos, por eso el policía rechaza el soborno, por eso el injustamente encarcelado escarba un túnel a la libertad, por eso el general Millar es benigno con sus prisioneros aunque no hablen su idioma. En esas novelas se alivia el tuberculoso y se redime el alcohólico y el escritor recibe premios tan innecesarios como todos los premios.<sup>978</sup>

El fenómeno *bestseller* que hemos analizado previamente incide en que los editores con carácter empresarial, deban centrarse en la rentabilidad económica (en lugar de contenidos) y se decanten por publicar autores cuya remuneración sea una apuesta casi segura, tal como explica André Schiffrin:

Para satisfacer estas demandas, los editores han modificado completamente la naturaleza de lo que publican. Todo el sistema se basa en los *bestsellers*, y los enormes anticipos pagados a los autores representan lo que se necesita para enganchar las “locomotoras” que se supone tiran del resto del tren. Pero progresivamente los vagones de pasajeros

---

<sup>978</sup> TOSCANA, David, *El último lector*, op. cit., p. 146.

desaparecen, y las locomotoras a menudo no tienen potencia suficiente para llegar al final del camino.<sup>979</sup>

Algunas de estas publicaciones que deben proporcionar seguridad en la inversión de una editorial, parecen estar dictaminadas por la moda. Baricco reflexiona sobre la época en la que vivimos, una época en la que los medios de comunicación ejercen una influencia exacerbada; en la que el Internet favorece la sobreinformación; en la que el cine y la televisión constituyen gran parte del entretenimiento de los individuos; una época en la que leer un libro que a su vez, requiere libros previos para comprenderlo, establece una distancia con un considerable número de lectores, que prefieren leer un texto que no requiera más allá del ejercicio de lectura realizado en el momento. (Cita de Baricco). A través del personaje de Lucio, Toscana escribe sobre los libros cuyos contenidos responden a patrones establecidos:

(...) Nadie puede sentirse aliviado cuando un hijo muere, alega Remigio, ¿si mañana me cuelgo del aguacate te sentirías aliviado? ¿Si vienen los rurales por mí estarás contento? Lucio se echa a reír. Cualquiera diría que lees novelas gringas, dice; hablas igual que esos personajes. Desde que murió Folsom a los gringos les da por escribir melodramas sobre padres egoístas o viciosos o llenos de manías e hijos que sufren las consecuencias. Toda una generación de escritores ocupada en denigrar a sus padres.<sup>980</sup>

Para el autor, la verdadera literatura no se vincula con lo comercial y los patrones establecidos, sino con la expresión de lo que sería imposible por otros medios. Tampoco consiste en hacer una copia de la realidad trasladada a la ficción. De manera que, el pueblo es la imagen más adecuada para ilustrar aquello que no se deja arrastrar por la corriente de la industria cultural extendida por la globalización: "(...) Desprecia el cine, pero su aversión por esos autores se basa en otra cosa. No merecen llamarse escritores, piensa, si en vez de tomarse el trabajo de describir una sonrisa, un peinado, una mirada,

---

<sup>979</sup> SCHIFFRIN, André. *La edición sin editores. Las grandes corporaciones y la cultura. op. cit.*, p. 66.

<sup>980</sup> TOSCANA, David, *El último lector, op. cit.*, p. 87.



una actitud, prefieren enviarme a ver una película.”<sup>981</sup> En la novela de Toscana, aunque sólo quede un único lector, habrá de vincular la vida con la literatura hasta perder los límites y por tanto, se alejará de toda escritura hecha con un patrón definido por la industria cultural. La literatura define a los seres humanos y los conecta con el mundo:

Icamole y París, dice Remigio, una gran diferencia. Lucio asiente. Hoy leí ese pasaje hasta memorizarlo, pero de nada me ha servido, no es la niña echada frente al palacio de las Tullerías la que me ha estado saltando a la mente, sino la señora Urdaneta abierta de patas. París o Icamole; nunca me importaron las diferencias y en todo caso Icamole resulta superior. Al menos eso pensaba hasta que llegaron las lluvias. Quise ver a Babette y sólo apareció la señora Urdaneta.<sup>982</sup>

Desde lo local, representado por Icamole, Toscana recorre los tópicos de la literatura, aquellos que han dejado de sorprender a los lectores expertos. El personaje salta de Icamole a París por la confianza que su lectura le da ante la interpretación del mundo. No ha salido Lucio muy lejos de su pueblo, pero es capaz de identificar patrones de escritura de acuerdo a la nacionalidad y relacionar los paisajes con la realidad en la que está inmerso. De la crítica a la ironía, el autor teje puentes de lo local a lo global:

(...) Los escritores europeos asocian el cielo gris con la tristeza, piensa Lucio, sin duda nunca han visto llover en Icamole. Sólo Babette es diferente: ella se moja y sonríe, cree que las gotas en el tejado son percusiones musicales. Pero no es lo mismo el Sena que esta riada de estiércol, no es igual Babette sin paraguas que la señora Urdaneta con las piernas abiertas.<sup>983</sup>

Hay un énfasis en diluir la línea entre la literatura y la vida, por tanto, en la novela, los personajes se sitúan en el extremo de recurrir a la lectura para tratar de adivinar su destino y el de los otros. En el caso del cadáver de la niña, por ejemplo, deja de ser un cuerpo inerte cualquiera y se convierte también en un personaje, la crítica a la violencia contra las mujeres está presente en la novela, pero dista de ser alarmista,

---

<sup>981</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>982</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>983</sup> *Ibid.*, pp. 139-140.

convirtiéndose en una parte del imaginario de Remigio. A la literatura habrán de volver todos los habitantes del pueblo para encontrar en las páginas un camino vital:

(...) Uno de estos días se van a enterar de que a Melquisedec lo arrojaron de una camioneta a toda velocidad, entonces vendrán a esa biblioteca a buscar en las novelas con quiénes las engañan sus maridos, cuándo se marcharán sus hijos de Icamole o por qué nunca volvió el que se fue a trabajar al otro lado o si sus hijas aún son vírgenes o si ya las preñó el imbécil del gordo Antúnez.<sup>984</sup>

Y sin embargo, el autor habrá de reconocer que dentro de la obra literaria sólo habita la ficción pues nunca, aunque se difumine la línea que las separa, la realidad y la ficción formarán un mismo ente:

En su empeño por contar una historia de manzanas infantiles, Santín nunca imaginó que quien entierra a un niño acaba por amarlo. Yo tuve que luchar por no quedarme abrazado a ese cuerpo bajo la tierra, besándolo, hablándole, susurrando canciones para distraer la tristeza. Alberto Santín nunca sabrá nada de eso porque escribir no es vivir, porque leer tampoco lo es.<sup>985</sup>

La lectura en la obra de Toscana desarrolla varios niveles. Por un lado, están las descripciones de los personajes y sus circunstancias que luego habrán de interactuar unos con otros; por otro lado, está el vínculo con el imaginario, en el caso de *El último lector*, con la literatura, y las reflexiones sobre literatura y realidad. Pero también existe la crítica que recorre la novela: hacia los estadounidenses y sus escritos predecibles, hacia el medio literario y sus mecanismos que en ocasiones obstaculizan proyectos que no se ajustan al marketing comercial de las editoriales, y terminan publicándose libros cuyas instrucciones de uso, recordando a Baricco, están en lo que dicta la industria cultural. Y si en *El último lector* es la literatura la que va desglosando el imaginario de los personajes, en *Los puentes de Königsberg*, el turno es para el teatro, cuya conexión se establece a través de uno de los personajes que es actor secundario, y pretende *sobreinterpretar* el papel del cartero en la obra *Carta para lady Waller*:

---

<sup>984</sup> *Ibid.*, pp. 101-102.

<sup>985</sup> *Ibid.*, p. 58.

No puedo ser un cartero que anda por ahí, he de ser el cartero, la carta, debo ser la tensión, angustia y alegría de los espectadores. Aunque el cartero pase, la escena ha de permanecer. Los espectadores están ansiosos porque Lady Waller reciba su carta, eso me vuelve el receptor y dueño de su ansiedad. A fin de cuentas, la obra gira en torno a mí, por algo se titula *Carta para lady Waller*, y soy yo quien tiene esa carta desde el principio de la historia y hasta el final, cuando toco la puerta y anuncio carta para lady Waller, y ni aun entonces me desprendo de ella.<sup>986</sup>

Mantener a los personajes en esa línea delgada entre imaginación y realidad, en ese “realismo desquiciado” reflejado en el tono irónico de la narración en la que se esconde alguna crítica en la conexión del ser humano con el arte:

Saca del bolsillo la carta hecha guñapo, la tienta y la vuelve a guardar. ¿Quiere saber qué dice? Podemos ser un poco indiscretos. Nunca se ha divulgado el contenido de la carta que espera lady Waller. Usted y yo podemos ser los primeros en conocerlo. Más de cien años tiene esta carta circulando por el mundo, desde que sir Butler estrenó su obra maestra. Tal vez él sí conocía el contenido, pero el telón siempre cae en los escenarios del mundo antes de que lady Waller la abra. Y ahora... usted y yo... nosotros...<sup>987</sup>

En las novelas de Toscana parece no haber distinción entre el arte y la vida: los personajes siguen las tramas de ficción como si fueran ciertas y se combina con el relato principal. En este caso, Floro obtiene un pequeño papel de cartero en la obra de *Carta para lady Waller*, él tiene la carta que no se ha abierto en años y piensa que podría averiguar su contenido. Y piensa que él tiene un papel importante debido a que es el encargado de entregar la carta a la protagonista, incluso le gustaría decir unas palabras que al final le cuestan su papel en la obra. El autor siempre habrá de recordarnos que aunque se pierda en la narración, la ficción y la realidad nunca habrán de ser la misma:

Soy el director y el escritor; soy los actores. Se hace lo que yo digo. Si quiero cantar, se canta. Tú eres la concurrencia, eres don nadie sentado en la fila catorce, se te permite aplaudir, bostezar, carraspear, toser un poco, meterte el índice en la nariz o en la oreja, reír si viene al caso o suspirar cuando así lo exija la historia; pero si hablas le pediré al acomodador que te eche.<sup>988</sup>

---

<sup>986</sup> TOSCANA, David, *Los puentes de Königsberg*, op. cit., p. 15.

<sup>987</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>988</sup> *Ibid.*, p. 38.

Mientras el personaje de Floro desea mantener “viva” la obra de teatro, el director le recuerda que se trata de un espacio que no le pertenece, abriendo así el dilema sobre las lecturas que se pueden hacer de los clásicos a posteriori. De acuerdo con Pascale Casanova, sólo a partir de la manera en que los escritores asumen su propia libertad acceden a la internacionalización, es decir, en la medida en que rechazan, aceptan, trasgreden, perpetúan la historia literaria que les corresponde, es en la misma medida en la que consiguen convertirse en lo que son y en la medida en la que se colocan en un espacio mundial. En muchos de los casos, es resultado de la historia la valoración que se hace de la repercusión que un escritor tiene con respecto a su contexto, aunque en muchos otros, es posible vislumbrar la importancia y el valor que puedan tener dentro del medio literario que los rodea, como es el caso de David Toscana.

Una gran calidad literaria se aprecia en la obra de David Toscana. Un autor que escribe desde lo local hacia lo global ensanchando los horizontes a través de la literatura. En sus novelas, personajes de la provincia mexicana se conectan con el mundo a través del imaginario inventado por el autor, el arte, la literatura, la superposición de tiempos y espacios y los ejercicios metatextuales. Toscana demuestra que sin salir de Monterrey, su ciudad natal, es posible relacionarse con otros mundos. La respuesta del autor a la estandarización de la cultura propuesta por la globalización es apostar por la belleza del lenguaje, la imaginación y la calidad literaria, sin renunciar a la circulación global de su obra, las traducciones y publicaciones en editoriales transnacionales.

*La vida, como un comentario de otra cosa que no alcanzamos,  
y que está ahí al alcance del salto que no damos.  
La vida, como un ballet sobre un tema histórico,  
una historia sobre un hecho vivido,  
un hecho vivido sobre un hecho real.  
La vida, fotografía del número,  
posesión de las tinieblas (¿mujer, monstruo?),  
la vida, proxeneta de la muerte,  
espléndida baraja, tarot de claves olvidadas  
que unas manos gotosas rebajan a un triste solitario.*

JULIO CORTÁZAR

## CONCLUSIONES

*De ahí la fisonomía paradójica  
de la cultura-mundo: por un lado,  
una individuación creciente  
de los consumos culturales,  
un aumento de la heterogeneidad  
de las prácticas y los gustos;  
por el otro, una lógica borreguil,  
un tropismo de masas hacia las mismas  
películas y los mismos libros.*

GILLES LIPOVETSKY

Partiendo de la premisa de que el contexto global es un proceso abierto, que implica un diálogo incesante y donde existen aspectos que se están reconfigurando paulatinamente mientras que otros cambios se suscitan de manera acelerada, esta investigación intenta profundizar en todas esas aristas que erigen el concepto de globalización para analizar a fondo la relación de la globalización con la literatura. El auge de las telecomunicaciones ha sido fundamental para transformar intrínsecamente los comportamientos humanos desde su proceder ante el mundo, sus relaciones interpersonales, el acto creativo, la recepción y hasta la vida privada. No obstante, lo relevante para este proyecto es, por un lado, la revaloración cultural debido al contexto global; el posicionamiento de la literatura latinoamericana en el panorama internacional; y la obra de narradores mexicanos con trayectoria internacional con respecto a su contexto global. A través de estos autores es posible detallar la relación entre novela mexicana y globalización, pues son autores que conviven con el sistema económico global, con el medio literario local y global, y han conseguido destacar en un contexto internacional. Las tres estéticas son muy diferentes entre sí, por lo que la respuesta a la estandarización de la cultura globalizada se aprecia desde diversas perspectivas, lo cual enriquece el debate entre calidad artística y cultura homogénea producto de la industria cultural global.

**1. La globalización y su repercusión cultural.** Cuando la sociedad de consumo emergió con la revolución industrial, los individuos deseaban facilitar su *modus vivendi*

con objetos que les proporcionaran una rutina simplificada. Posteriormente, con el perfeccionamiento de la industria, aparecieron las marcas, y los seres humanos se vieron forzados a elegir entre una y otra. La publicidad hizo su aparición a fin de convencer al gran público de que sus decisiones eran acertadas. A pesar de sus escasos años de existencia, hoy las marcas ejercen una influencia tenaz en el consumidor, pero ya no sólo para buscar un elemento en concreto sino para configurar un valor propio. Tener objetos no basta, hay que personalizarlos y llenarlos de significado. El ámbito publicista hará lo propio e intentará que el consumidor se sienta único mientras los algoritmos relacionados con sus búsquedas en Google revelan sus anhelos.

Y si el arte era ese espacio impoluto, destinado sólo a los más ilustrados, frente a un entretenimiento comercial producido en exclusiva para las masas, en la era de la globalización esa línea se ha difuminado. La gran pantalla ha tenido un influjo excesivo en el resto de las artes. Se ha comercializado para su supervivencia muy tempranamente. Las superproducciones y su concepto de estrellas de cine están destinadas al éxito masivo, frente a unas cuantas obras maestras apreciadas sólo por unos cuantos cinéfilos. Hollywood es una de las industrias globales con más poder mundial. La vida de los famosos hace soñar al público: los sienten cercanos, los admiran, leen sobre ellos más allá de la película en taquilla.

El medio audiovisual ensaya propuestas innovadoras. Las artes plásticas se atreven a exhibir en los museos objetos que rayan en el absurdo, algunos inextricables, otros dignos de contemplación. La danza y el teatro mantienen su lado más conservador reproduciendo un repertorio clásico al tiempo que una vertiente se entrega a la experimentación interactuando con diversos elementos. La música clásica se reserva el derecho de admisión, mientras la música popular se mezcla con los géneros más comerciales. En cualquier caso, el panorama artístico en general no se reduce ya a unas

cuantas líneas estéticas. Es un horizonte en expansión que requiere de las leyes del comercio para atraer al público, la calidad también puede imponerse frente a la mercadotecnia; no obstante, debido a la ausencia referencial, las propuestas artísticas suelen adaptarse a los gustos del mercado.

En esta tesis el contexto es tan relevante como el objeto mismo. El medio literario es incomprensible sin el sistema económico global. La evolución que experimenta el consumo de literatura no sería aprehensible sin las nuevas tecnologías y un estilo de vida dominado por la inmediatez y el exceso informativo. Tampoco se entendería sin la dicotomía entre homogéneo/heterogéneo; y local/global, porque de esta manera se analizan las acciones de los individuos y el circuito de comunicación entre autor y lector. El arte ya no se entiende sin la publicidad y el orbe que no se traduce a la World Wide Web queda excluido del flujo informativo que transita por el planeta. Hechos concatenados, pero no cronológicos ni sucesivos ni geométricos. Basta deambular por las ciudades globales para percibir físicamente el mundo de lo inmediato, lo multicultural, lo tradicional y lo cosmopolita, lo único y lo colectivo.

El medio literario está supeditado a las decisiones de las grandes transnacionales que poseen los sellos editoriales de mayor prestigio, las editoriales independientes existen con esfuerzo, pero no garantizan la misma distribución ni la posibilidad de las traducciones. Sin traducción no es posible ir más allá de la región lingüística. Por lo tanto, muchos autores quieren ingresar a este éxito, algunos se rinden a los *bestseller*, el público *consume* estos libros de éxito masivo que están en todos los lugares, en todos los idiomas, la competencia con los medios audiovisuales potencia el deseo comercial de los editores, “superar las ventas” antes que detenerse a la contemplación estética. Alessandro Baricco hace hincapié en que no todos los libros súper ventas necesariamente renuncian a la calidad. En la historia de la literatura italiana él ve con



claridad el éxito de *El nombre de la rosa* de Umberto Eco. Aquellos libros que intuyen el exterior y saben convivir con él dentro de sus instrucciones de uso. Dialogan con el lector y parece que lo entienden. Sin embargo, en la buena literatura no existe una fórmula mágica para el éxito, cada autor en la época contemporánea se encuentra con la disyuntiva de las exigencias mercadotécnicas y su propio proyecto. De lo local y la descripción de su entorno, de lo global y el seguimiento del gusto masivo, de la coincidencia de ambas en un libro en el que coinciden las ventas y la calidad. Autores que logran destacar en medio de la estandarización, autores que encuentran un diálogo con el contexto, autores locales en el sistema global, autores globales en sí mismos.

**2. Literatura latinoamericana global.** En la literatura latinoamericana reconocemos la literatura del *Boom* como el instante de convergencia literaria entre estética y ventas masivas. *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez ha sido traducida a más de 35 idiomas y las ventas ascienden a millones de ejemplares, aunque desde el primer tiraje tuvo una excelente recepción. Su influencia ha llegado a un grado tal que la literatura latinoamericana de esa época es prácticamente un sinónimo del realismo mágico, cuando en realidad fueron unos cuantos escritores los que experimentaron con esta línea estética. Aunque muchos autores eran reconocidos en el panorama mundial de la literatura, teóricos como Fernández Retamar, Donald Shaw o Pascale Casanova destacan que sólo es posible hablar de una literatura articulada con la literatura universal a partir de la década de los sesenta, con el premio Biblioteca Breve a Mario Vargas Llosa por *La ciudad y los perros* (1963) y el éxito de García Márquez.

La obra de los autores del *Boom* se escribe en Hispanoamérica, viaja a España desde donde se publica y vuelve a Hispanoamérica con la idea de una literatura internacional. Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar despuntan en el panorama de la literatura universal, pero también permiten que

otros autores de gran influencia como Borges o Rulfo sean apreciados por un público lector mundial. Las novelas del *Boom* triunfaron a nivel global, activaron el mecanismo literario internacional, consolidaron el concepto de literatura latinoamericana como una unidad, aunque no dejaron de escribir de lo local, sino que deseaban que lo local se relacionara con lo universal y se *desterritorializara*. El contexto histórico de la época permitía fluir la ideología, las novelas totales, la esperanza en nuevas estructuras que afloraran lo mejor de la humanidad. El arte, la pintura, el cine y la literatura mundial eran absorbidas por los autores del *Boom* que deseaban experimentar con el fondo y la forma, construir retos para los lectores y crear algo propio.

El Realismo Mágico como noción (más que como línea estética) contribuyó a que en el extranjero se apreciara una unanimidad en el continente. Sin embargo, una vez que lo que aparece como algo original se establece, el peligro está en la estandarización, en convertirse en etiqueta y en reconocer sólo a quienes cumplen las expectativas de la sociedad de consumo. Los años posteriores a la explosión de la literatura latinoamericana estuvieron fragmentados en una serie de proyectos personales, escritores que volvían a lo local o lo intimista para alejarse de la magnitud de los autores del *Boom* y de las ventas editoriales que los rodearon; otros, en cambio, se decantaron por continuar la línea del Realismo Mágico más como una fórmula de éxito masivo que como una preocupación estética, lo cual terminó por aminorar el interés de autores, críticos, editores y lectores.

La contribución del *Boom* fue colocar en el mapa a la literatura latinoamericana, que se valorara como parte de la historia de la literatura universal. Las generaciones inmediatamente posteriores o los contemporáneos que no participaron del mismo reconocimiento que los escritores del *Boom*, veían con recelo su contribución. Esta barrera es eliminada a finales del siglo XX con generaciones más jóvenes que veían en

la literatura del *Boom* una tradición de la que finalmente, formarían parte. Movimientos como el *Crack* en México y *McOndo* en Chile, deseaban reivindicar su libertad creadora, formar parte del contexto mundial, sin imposiciones exteriores. A ellos les toca lidiar con los cambios globales más que con el peso del éxito de los autores latinoamericanos más reconocidos. Por tanto, son el objeto de análisis de esta investigación, dado que esos jóvenes escritores, en la actualidad son autores reconocidos, con una trayectoria consolidada.

**3. Escritores mexicanos en la era de la globalización.** La generación de los escritores nacidos en los sesenta tiene la edad suficiente para observar los cambios que ha sufrido el mundo y adaptarse a ellos. Su obra literaria ha evolucionado con el contexto y por eso centré en ellos mi investigación. Algunos escribieron su primer libro con máquina de escribir y hoy están planeando hipertextos para leer en dispositivos electrónicos. Leyeron al *Boom* con el respeto de los clásicos y se alejaron de los padres literarios para crear un trabajo propio. La figura del escritor comprometido social y políticamente ha desaparecido, dentro de su literatura no existe el “nosotros”. El bagaje cultural se amplía, más allá de lo literario, la cultura de masas proveniente del cine y la televisión influye en su visión creativa. El Internet es una herramienta de investigación y de experimentación, al igual que las redes sociales. La unidad es nula entre los escritores analizados en este trabajo, cada quien sigue su propia línea estética. El mundo se ha transformado, y con él, el proceso de creación.

El núcleo de esta investigación está concentrado en tres vertientes diversas entre sí y su vínculo con la globalización: la literatura experimental como respuesta a una cultura de masas en la literatura de Mario Bellatin; el cosmopolitismo alienado con la globalización en la obra de Jorge Volpi; y lo local en un medio masivo global con David Toscana. Las obras de estos tres autores se publican en editoriales

transnacionales, han sido traducidos a diversas lenguas y han recibido premios literarios de prestigio por sus libros. Unos libros han tenido más éxito que otros, o más reconocimiento, pero en cualquier caso se trata de autores mexicanos globales, cuya narrativa comparte códigos con los conceptos que definen a la era global y por tanto, es susceptible a que un público diverso conecte con ella.

Mario Bellatin se adapta a una de las tendencias contemporáneas más en boga: la brevedad. La mayoría de sus novelas son concisas y oscilan entre varios géneros: novela corta, cuento, instalación. Su relación con la imagen hace que la obra de Bellatin tenga un estrecho nexo con el arte conceptual. Este autor entra en la posmodernidad apelando al vacío, a carecer de sentido, a rozar con el absurdo, siempre y cuando lo haga de manera consciente para el lector. Bellatin se aleja de las exigencias explícitas del marketing y de esos extensos *bestsellers* cuyas referencias son extraliterarias o contienen instrucciones de uso especificadas en sí mismos. Lo fragmentario, lo inconexo, lo lúdico, el desatino, la imagen encontradas en su obra podrían funcionar como metáfora del mundo contemporáneo. Bellatin no solo escribe sino que construye su proyecto literario, le da a “copiar” y “pegar” y sus propios párrafos quedan insertos en otro texto cuestionando el acto de creación literaria. Como un hipertexto gigantesco, Bellatin cita a Bellatin y llena de imágenes su prosa, sale del imaginario a la realidad en una línea que se difumina pero no se confunde porque no se trata de que lo insólito cobre sentido, sino de la libertad de detallar el absurdo. Rarezas y flores muertas, ciegos y rotos, amorfos y descabezados encuentran una voz en la literatura de Bellatin. Sobre tres líneas estéticas analicé la literatura de Bellatin relacionadas con conceptos globales: la *desterritorialización*, el vacío y el hipertexto.

La *desterritorialización*, definida a través de la relación extraviada de la cultura con un territorio específico, al tiempo que se reconfiguran nuevos territorios por medio

de construcciones simbólicas producto de las migraciones y de la facilidad con la que viaja la información, es una constante en las novelas de Bellatin: la inexactitud de la ubicación geográfica, la ausencia de nombres en los personajes, la ambigüedad sexual, las enfermedades sin denominación o la creación de falsos territorios en novelas como, *Efecto invernadero*, *Salón de Belleza*, *El jardín de la Señora Murakami*, o *Poeta ciego* donde las historias se despojan de demarcación y se tornan globales. Sus personajes pueden ser extranjeros, exiliados o inmigrantes, ir y volver al lugar donde nacieron sin que se tenga la certeza de a dónde van o de dónde vienen. Algunas referencias sitúan al lector en una especie de mínimo contacto con la realidad, debido a la ambigua mención de características de localidades específicas que generalmente responden a estereotipos preconcebidos de lugares concretos. No obstante, la literatura de Bellatin carece de territorio local, y cualquier lector que desee adentrarse en la extrañeza y en el mundo del absurdo puede apropiarse de ella.

El vacío en la obra de Bellatin se representa por medio de la diferencia física de algunos de sus personajes centrales, alrededor de los cuales se crea un mundo oscuro y enigmático. La deformidad afecta a los personajes de una manera irónica, o los convierte en seres tenebrosos que poseen cualidades que de alguna manera equilibran esa diferencia que los margina de otros humanos. La ausencia de algún órgano dibuja la perversidad de los relatos y hace de los personajes entes siniestros. Algunos carecen de un brazo o una pierna, a otros les faltan las cuatro extremidades, o incluso la cabeza, difuminando la línea que divide la vida y la muerte: donde no hay una extremidad hay vacío, y los personajes de Bellatin se asoman al abismo de la nada. Novelas como *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, *Perros héroes*, *La escuela del dolor humano de Sechuán*, *Flores* o *La clase muerta* ponen al descubierto la era del vacío a través de personajes sórdidos que físicamente carecen de miembros. La falta de correspondencia

entre significado y significante, una de las características de la era global, se refleja en la obra de Bellatin mediante ese vacío que funciona como hilo conductor de los personajes.

La hipertextualidad es la modalidad de lectura del usuario 2.0: el acto de leer deja de ser lineal para dar saltos a través de *links* que conducen a otros textos que a su vez contienen metadatos, materiales audiovisuales o enlaces que complementan el texto. Los textos de Bellatin pueden ser leídos de manera lineal, pero también presentan un desafío a los límites del texto al relacionarse con el arte visual, y con otros textos. Aunque Bellatin no ha escrito libros electrónicos de manera expresa, sus posibilidades hipertextuales se encuentran insinuadas en sus libros impresos. Sus novelas apuestan por la brevedad de las palabras sin renunciar a la profundidad de los conceptos y a la construcción de personajes siniestros y escenas que introducen al lector en el ámbito de lo insólito y lo misterioso. El autor puede convertirse en personaje de sus libros, incluir a otros escritores y citar sus obras para validar a un escritor imaginario, nombrar personajes de otros de sus libros, incluso pasajes completos entre una publicación y otra, hacer verdaderos montajes con fotografías. Bellatin cree que lo textual no es la frontera de lo literario y por eso encaja de forma espontánea en los conceptos que definen a la globalización. Se inicia con preceptos posmodernos y los traspasa para instalarse en la hipermodernidad de la que habla Lipovetsky, la cultura-mundo que rechaza las divisiones entre ‘alta’ cultura y cultura ‘comercial’. El texto no está solo, se complementa con informaciones provenientes de lo visual, y de procedimientos con los que ya antes ha trabajado el arte contemporáneo y que Bellatin traslada a la literatura. Analicé tres formas distintas de hipertextualidad en la obra de Bellatin: en primera instancia, la construcción de su propio yo, a partir de textos en los cuales hace referencia a sí mismo, en *El gran vidrio*, el autor escribe tres autobiografías firmadas

por él (hecho que contradice la idea misma de autobiografía). En segunda instancia, el recurso metaficcional que utiliza en textos como *Lecciones para una liebre muerta*, por el que se permite citar a muchos escritores reales pero inmersos en su juego de ficción. Y en tercer lugar, en novelas como *Flores*, o *Jacobo el mutante* el autor explora la relación que tienen sus textos con la imagen desde la literatura. Bellatin es primordialmente un escritor y no al contrario: es decir, la imagen no predomina sobre lo escrito, sino que se enlaza con el texto desde la escritura trasgrediendo los límites del texto pero no sustituyéndolo.

Bellatin es el autor que se sale de la norma, pero que una vez fuera no necesariamente encara la estandarización. En cierta medida se estandariza a sí mismo, encuentra una fórmula y la duplica. La crítica es unánime con algunos de sus textos como grandes obras, algunas otras son tan extrañas como monótonas. Escapar de la homogeneización cultural externa a veces implica distanciarse con tu propia propuesta que en ocasiones termina convirtiéndose en un patrón. El público-lector espera determinado estilo para adquirir los libros, en ocasiones el factor sorpresa funciona como aliciente, y a veces continuar la misma línea estética es beneficioso para la fama de un autor.

Alessandro Baricco argumenta con claridad los libros que mejor se adaptan al ambiente global. Y hace énfasis en que no todos los textos que se comunican con el lenguaje global son *bestsellers* sin calidad estética, sino aquellos que saben reinterpretar el exterior y plasmarlo en su proyecto artístico. Jorge Volpi entiende por un lado, la tradición literaria de la que forma parte, la tradición de las novelas totales heredadas del *Boom* que a su vez suceden a la línea del cosmopolitismo tan influyente desde el Modernismo; y por otro, desea alternar un lenguaje universal, despojado de nacionalismos y que se relacione con otras áreas del ser humano. Su Trilogía del siglo

XX es un extenso proyecto literario, tres novelas que pretenden abarcar la mitad de un siglo. Volpi entabla su búsqueda narrativa a través de otras disciplinas como la historia, la ciencia, el psicoanálisis, la economía y desde ahí desciende al interior de los personajes, a sus relaciones laborales, políticas o personales. A través de la trilogía se pueden observar las distintas etapas por las que ha atravesado la historia de la humanidad no sólo de una región específica, la novela concibe al mundo pero también los microcosmos de los personajes que son a quienes les afecta el contexto, lo asimilan, lo rechazan, lo interpretan, los rebasa, los favorece o los destruye.

*En busca de Klingsor* le abrió las puertas internacionales al escritor. Una novela que ha sido traducida a más de 25 idiomas y con la que Volpi ha recorrido el mundo. Su vínculo con la ciencia en la época nazi en formato *thriller* ha conectado con muchos lectores globales. La novela se cuestiona que los descubrimientos científicos no son necesariamente buenos por sí mismos, dependen del criterio humano, y los humanos están en constante dependencia de su contexto, con lo cual, todo se vuelve contingente. El segundo volumen, *El fin de la locura*, versa sobre el auge de la ideología, cuando los seres humanos aún creían que podían cambiar el mundo, la posibilidad de hacer realidad las utopías encarnadas en nuevos regímenes gubernamentales, la influencia de teorías como el psicoanálisis que tanta importancia tuvo para todas las áreas en el siglo XX, especialmente para el arte y la literatura; mientras que en el tercer libro, *No será la tierra*, somos testigos del desencanto de la posibilidad de implantar una utopía en un régimen político, y el devenir del capitalismo triunfante que entreabre la puerta a la economía global. Precisamente, toda la génesis de la victoria macroeconómica está reflejada en esta novela que describe a la sociedad del consumo, las clases sociales, la ideología globalifóbica y la supremacía de las marcas en la vida de los individuos. Una



novela escrita para entender el contexto global, comparte su lenguaje al tiempo que refleja los conflictos que se instalan en los seres humanos.

En los textos de Jorge Volpi se incluyen preceptos universales que tienen que ver con el método científico. La premisa de sus novelas está basada en la novela como forma de conocimiento, como disciplina de estudio y como acercamiento a las verdades intrínsecas de la humanidad. Dentro de sus textos se aprecia una visión telescópica de una determinada época de la historia y luego una visión microscópica relacionada con los personajes. Un proyecto narrativo que conecta diversos acontecimientos, personajes, saberes que se cruzan como sucede en el mundo global. La ciencia, descubierta por el hombre, en la práctica se convierte en un factor que desencadena hechos incontrolables. Los descubrimientos se utilizan a favor o en contra de la humanidad porque son algunos individuos quienes deciden el destino del mundo. Las ideas trascendentes invaden la literatura de Volpi, eso remite al lector a una visión global de la realidad que poco a poco se va acercando a su objeto de estudio, el ser humano. Pocos escenarios optimistas enmarcan a sus personajes, en ellos impera la ambición, el poder, la competencia, la traición, la infidelidad, el hastío, la huida. El autor transita entre las teorías científicas, los preceptos que rigen la naturaleza humana y la vulnerabilidad producto de la contingencia misma de las circunstancias particulares que van conectando los destinos.

Los niveles a los que ha llegado el capitalismo en la sociedad hipermoderna han reconfigurado el valor de las dicotomías válidas en el siglo XX, con la era premoderna el sentido social y económico de la cultura ha dado un cambio. No obstante, de acuerdo con la narrativa de Volpi, a través de la ficción es posible observar otras vidas, otras épocas que abren paso al análisis de un contexto determinado desde sus particulares perspectivas evidenciando la paradoja que habita en los seres humanos entre el bien colectivo y el bienestar individual. El escritor se ha propuesto aprovechar las corrientes

especulativas o científicas más actuales para tratar de dar de ellas una versión estética. Busca así la actualización de los enigmas permanentes del ser humano: el misterio de la vida y de la muerte, el enigma del yo, la concepción de una sociedad que se articule de acuerdo a reglas más justas. Ha decidido enfrentarse a su tiempo, por ello recaba aquellos temas que constituyen una preocupación contemporánea: las teorías que plantean la sostenibilidad del planeta, la incidencia de la comunicación en dimensiones planetarias, la escisión del ser humano íntimo.

La obra de Volpi está concebida sobre una estructura global y su inserción en las editoriales transnacionales, en el mecanismo de traducción y de vida literaria internacional se acopla al ecosistema global. El escritor tiene también novelas cortas, locales o experimentales que han tenido menos repercusión internacional, pero que ya tienen un público lector asiduo. Volpi es un autor que se distancia de los nacionalismos y opta por pensar en un horizonte *desterritorializado* donde la literatura no tiene restricciones.

México es un país plagado de contrastes, de un extremo al otro parece un cambio de territorio, y sin embargo, nos une un pasado en común y un presente en el que domina la incertidumbre. La tradición es tan vasta que en algunas aristas se vuelve autorreferencial. Decía anteriormente que la violencia ha empañado muchas de sus virtudes, y muchos artistas consideran el contexto el único tema importante como material artístico, sobre todo los que lidian con la frontera norte y el acuciante problema de las drogas al que ya me refería dentro de estas páginas. Pero en México hay una variedad tan extensa de cosas de las que hablar, que autores como David Toscana, deciden no hablar de los narcotraficantes “a quienes ni siquiera conoce”. La obra de Toscana se enlaza con la tradición más local de la literatura mexicana, como Juan Rulfo,

aunque se apropia de su región natal, la reinterpreta, la imagina, la describe y la retrata con elementos propios.

La prosa de Toscana simula ser local, pero sus metáforas y recursos estilísticos se vinculan con lo universal. Sus personajes son de Monterrey, del norte de México y desde ahí piensan el exterior, lo reconstruyen y lo transmiten al lector con un lenguaje que pertenece a la literatura, la imaginación, la belleza cuyo retrato está lejos de ser un ideal. Toscana prefiere los antihéroes, los fracasados, los olvidados del sistema, los invadidos por la soledad, la angustia, la decepción, el vacío y encuentran en sus reconstrucciones mentales un lugar mejor para vivir, algo propio que aunque imaginario los conecta con otros mundos. David Toscana retrata lo local desde una perspectiva propia y desde ahí desea conectar con lo global. No reproduce una realidad, como los regionalistas, sino que la inventa, y luego aspira a lo global, a que lo global conozca el territorio que él ha plasmado.

Desde dos vértices analicé la obra de Toscana en relación con la globalización: la historia y el espacio-tiempo. Con respecto al primer punto, algunas novelas de Toscana como *El ejército iluminado* o *Los puentes de Königsberg*, retratan la existencia de un tiempo paralelo donde la historia oficial queda relevada a un segundo plano y es a los personajes a quienes les afecta de una manera muy particular el contexto, reconstruyéndolo en un mundo aledaño creado por el escritor. Aunque David Toscana sea un autor de la frontera y sus obras transcurran en una ciudad del norte de México, su literatura mezcla su propio universo narrativo con algunos episodios que pertenecen al contexto histórico. En *El ejército iluminado* el significado bélico se reconvierte y adquiere un nuevo sentido: es el motor de los personajes, una misión que los convertirá en héroes a pesar de su limitada existencia, y será para ellos la experiencia vital más importante. En la sociedad global el concepto de honor se desvanece por el

hiperindividualismo que repercute en seres humanos preocupados por el bienestar propio; Toscana escribe sobre personajes motivados por su concepto personal de honor a la patria, aunque no existan para la historia oficial. El autor describe estampas de la provincia y las enlaza con temas globales: explorar el mundo, la muerte, el fracaso, enlistarse en el ejército o la historia de México desde una perspectiva propia. En *Los puentes de Königsberg* la conexión se ensancha: desde Monterrey hasta la Alemania nazi, la Gran Guerra. La atmósfera de la narración relata una provincia mexicana de la primera mitad del siglo XX, de la guerra que transcurre en Europa poco se conoce, el único medio es la rudimentaria prensa mexicana de la primera mitad del siglo XX; no obstante, es posible percatarse de cómo los medios de comunicación masiva permiten la conexión entre diversos lugares del mundo, erigiéndose como piedra angular para que el fenómeno global se desarrolle posteriormente. Es irrelevante la ubicación exacta de la Gran Guerra puesto que en la narración lo que el autor retrata son vidas concretas que enfrentan sus propias batallas. La distancia se reduce a través de la literatura: de la impensable conexión entre Königsberg y Monterrey, el autor construye el eje de su historia.

En cuanto al espacio-tiempo, Toscana crea sus relatos con varios niveles de lectura y temporalidades distintas, señaladas apenas por un cambio de párrafo. Esta estructura narrativa permite al lector adentrarse en su imaginario, salir de él, fundirse con la literatura o volver a la realidad. La estilística de la prosa evoca alguna región del norte, pero la riqueza del lenguaje, la sencillez de sus figuras retóricas y las construcciones sintácticas hacen que lo que parece local, se convierta en lenguaje universal.

Con una actitud crítica, David Toscana va reconociendo los espacios a través de una visión irónica de la sociedad y la cultura mexicana, en novelas como *Estación Tula*,

*Duelo por Miguel Pruneda* o *El último lector*, la existencia de mundos paralelos sirven como vehículo para indagar sobre la condición humana. Para el autor, la verdadera literatura no se vincula con lo comercial y los patrones establecidos, sino con la expresión de lo que sería imposible por otros medios. Tampoco consiste en hacer una copia de la realidad trasladada a la ficción. De manera que, el pueblo es la imagen más adecuada para ilustrar aquello que no se deja arrastrar por la corriente de la industria cultural extendida por la globalización. Toscana recorre en unas cuantas líneas la historia del mundo y convergen en la narrativa los temas frecuentes del autor como la soledad, el fracaso, la muerte, la violencia, los mitos, la literatura y el teatro. Es un escritor que se resiste a la estandarización cultural provocada por la globalización y recurre a lo local para estructurar su obra, por tanto, se aleja de estereotipos y decide seguir un proyecto propio que a la vez, trasciende las fronteras nacionales.

No hay una sola manera en que se encasillen las novelas globales como tal. Hay vertientes distintas en que la estética hace frente a la lógica del mercado, ya sea valiéndose de sus mismas reglas o presentando opciones diversas que de algún modo, encaren los preceptos de lo puramente comercial. No obstante, para tener una circulación global en la literatura es necesario publicar con editoriales transnacionales que garanticen la distribución y las traducciones, con lo cual, muchas novelas se quedan en un ámbito local, pues no es tan sencillo adherirse al sistema internacional editorial. En esta tesis quedan expuestas tres líneas que me parece abordan los conceptos de la globalización desde distintas perspectivas, los tres son autores mexicanos de circulación internacional pero su obra difiere en exceso entre un autor y otro. No existe una fórmula exacta para enfrentarse al mercado global, a pesar de que los *bestsellers* que parecen escritos con un patrón infalible no funciona de la misma manera para autores con una

trayectoria literaria de calidad. Al mismo tiempo, no hay conflicto entre adquirir retribución económica por una obra cuya calidad estética está evaluada con otros parámetros que no son los comerciales.

La globalización es el contexto en el que nos toca vivir. La lógica del mercado y del consumo bombardea a seres humanos extraviados. La rapidez con que viaja la información no es paralela al procesamiento cerebral de los individuos que buscan referencias o no saben que carecen de ellas. Elegir en este océano de posibilidades condena a muchos a la invisibilidad y concentra en unos cuantos el dominio. No importa cuánto se abra el mundo, el poder es limitado. La cultura, el arte y la literatura están inmersos en los mecanismos económicos, pero aún conservan la libertad para expresar proyectos propios que funcionen como alternativas para los lectores, los espectadores, los internautas. Lo local y lo global no necesariamente son antagonistas en el terreno artístico, y lo comercial está por fuerza reñido con la calidad literaria. Lo que queda por delante es un trayecto en construcción.

## BIBLIOGRAFÍA

AARSETH, E. (et. al.), *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica*, Madrid: Arco/Libros, 2006.

ANDERSON, Imbert E., *Historia de la literatura Hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.

\_\_\_\_\_, *El realismo mágico y otros ensayos*, 2ª edición, Venezuela: Monte Ávila editores, 1992.

ARANGO, Manuel Antonio, *Origen y evolución de la novela hispanoamericana*, Colombia, Tercer mundo editores, segunda edición, 1989.

ARCINIEGA Díaz Víctor (et al), *Del color local al estándar universal. Literatura y cultura*, México: Instituto nacional de antropología e historia, 2010.

BARICCO, Alessandro. *Next. Sobre la globalización y el mundo que viene*. Barcelona: Anagrama, 2002.

\_\_\_\_\_, *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*. Barcelona: Anagrama, 2006.

BAJTÍN, Mijaíl, M., *Estética de la creación verbal*, Argentina: Siglo XXI, 2002.

BARKER, Chris. *Televisión, globalización e identidades culturales*. Barcelona: Paidós, 2003.

BATAILLE, George, *La literatura y el mal*, Madrid: Taurus, 1971.

BELLATIN, Mario, *Poeta ciego*, México: Tusquets, 1998.

\_\_\_\_\_, *Obra reunida*, México, Alfaguara, 2005.

\_\_\_\_\_, *Lecciones para una liebre muerta*, Barcelona: Anagrama, 2005.

\_\_\_\_\_, *El gran vidrio. Tres autobiografías*, Barcelona: Anagrama, 2007.

\_\_\_\_\_, *La clase muerta*, México: Alfaguara, 2011.

BRUSHWOOD, John, S, *La novela hispanoamericana del siglo XX*, México: Fondo de Cultura Económica, 1984. (Colección: Tierra firme).

\_\_\_\_\_, *La novela mexicana (1967-1982)*, México: Grijalbo, 1985.

CARPENTIER, Alejo, *Obras completas: El reino de este mundo, Los pasos perdidos*, México: Siglo XXI editores, 1983.

CARRERA, Mauricio, KEIZMAN, Betina, *El minotauro y la sirena. Entrevistas-ensayos con nuevos narradores mexicanos*, México: FONCA, 2001.

CUEVAS Velasco, Norma Angélica; VELASCO González, Raquel (coord.), *El norte y el sur de México en la diversidad de su literatura*, México: Juan Pablos editor, 2011.

CURIEL Rivera, Adrián. *Novela española y boom hispanoamericano*. México: UNAM, 2006.

CROSTHWAITE, Luis Humberto, *Aparta de mí este cáliz*, México: Tusquets, 2009.

DE LA FUENTE, José Luis. *La nueva narrativa Hispanoamericana. Entre la realidad y las formas de la apariencia*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2005.

DE MORAES, Dénis (coord.). *Por otra comunicación. Los media, globalización cultural y poder*. Barcelona: Icaria editorial, S. A., 2005.

DONOSO, José, *Historia personal del «Boom»*, Chile, Alfaguara, 1998.

ECO, Umberto, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona: Editorial Lumen, 1981.

\_\_\_\_\_, *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona: Lumen, 2000.

FADANELLI, Guillermo, *Hotel DF*, México: Mondadori, 2010.

FAJARDO, Fajardo, Carlos, *Estéticas y sensibilidades posmodernas*, México: ITESO (Universidad Iberoamericana), 2005.



FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, *Para una teoría de la literatura latinoamericana*, México, Nuestro tiempo, 1977.

FRIEDMAN, Thomas. *La Tierra es plana*. Madrid: Ediciones Martínez Roca, S. A. 2006.

FUENTES, Carlos, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, México, Fondo de cultura económica.

\_\_\_\_\_, *La nueva novela hispanoamericana*, 6ª edición, México: Joaquín Mortiz, 1980.

\_\_\_\_\_, *La gran novela Latinoamericana*, Madrid: Alfaguara, 2011.

FUGUET, Alberto, GOMEZ, Sergio (eds.), *McOndo*, Barcelona: Mondadori, 1996.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La globalización imaginada*. México: Paidós, 1999, reimpr. 2005.

\_\_\_\_\_, *Lectores, espectadores e internautas*. Barcelona: Gedisa, 2007.

\_\_\_\_\_, (coord.), *Conflictos interculturales*, Barcelona: Editorial Gedisa, 2011.

GARCÍA Cristina (edit.), *Voces sin fronteras. Antología vintage español de literatura mexicana y chicana contemporánea*, Nueva York: Vintage Books, 2007.

GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos (ed.), *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, Madrid: Iberoamericana, 2009.

GONZÁLEZ Suárez, Mario, *A webo padrino*, México: Mondadori, 2008.

GULLÓN, Germán, *Los mercaderes en el templo de la literatura*, Barcelona: Caballo de Troya, 2004.

GUILLERMOPRIETO, Alma, *Desde el país de nunca jamás*, España: Debate, 2011.

HABERMAS, Jürgen. *La constelación posnacional*. Barcelona: Paidós, 2000.

KLEIN, Naomi. *No logo. El poder de las marcas*. Barcelona: Paidós, 2001.

LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona: Anagrama, 2002.

\_\_\_\_\_, *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona: Anagrama, 2006.

\_\_\_\_\_, *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo*, Barcelona: Anagrama, 2007.

\_\_\_\_\_, *La pantalla global*, Barcelona: Anagrama, 2009.

\_\_\_\_\_, SERROY, Jean, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, Barcelona: Anagrama, 2010.

\_\_\_\_\_, HERVÉ, Juvin, *El occidente globalizado. Un debate sobre la cultura planetaria*, Anagrama, Barcelona, 2011.

MARTÍNEZ, Sanjuana, *La frontera del narco. Un mapa conmovedor y trágico del imperio del delito en México*, México: Planeta, 2011.

MATAS Pons, Álex, *La ciudad y su trama. Literatura, modernidad y crítica de la cultura*, Madrid: Lengua de Trapo, 2010.

KUNDERA, Milan, *El arte de la novela*, Barcelona: Tusquets, 1986.

MONTOYA Juárez, Jesús, ESTEBÁN, Ángel (eds). *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid: Iberoamericana, 2008.

MORA Vicente Luis, *El lectoespectador*, Barcelona: Seix Barral, 2012.

PASTERMAC Nora (coord.), *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin de siglo*, México: UAM, 2005.

PEREIRA, Armando, *La concepción literaria de Vargas Llosa*, México: UNAM, 1981.

RAMÍREZ Pimienta, Juan Carlos, (et al), *De El periquillo al pericazo. Ensayos sobre literatura y cultura mexicana*, México: Universidad Autónoma de ciudad Juárez, 2006.

RAPHAEL, Pablo, *La fábrica el lenguaje*, S. A., Barcelona: Anagrama, 2011.

- REGALADO, Tomás, *La novedad de lo antiguo: la novela de Jorge Volpi (1992-1999) y la tradición de la ruptura*, Tesis doctoral: Ediciones Universidad de Salamanca, 2009.
- RODRÍGUEZ Lozano, Miguel G., *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*, México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- SAFRANSKI Rüdiger. *¿Cuánta globalización podemos soportar?* Barcelona: Tusquets, 2004
- SASSEN, Saskia. *Los espectros de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- SCHIFFRIN, André. *La edición sin editores. Las grandes corporaciones y la cultura*. México: Era, 2000.
- SHAW, Donald, L., *Nueva Narrativa Hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1999.
- SCHULMAN, Ivan A. (et. al.), *Coloquio sobre la novela hispanoamericana*, México, Tezontle, 1967.
- SLOTERDIJK, Peter. *En el mundo interior del capital*. Madrid: Ediciones Siruela, 2007.
- TALARN, Antoni (comp.). *Globalización y salud mental*. Barcelona: Herder Editorial, S. L. 2007.
- TOSCANA, David, *Estación Tula*, 2ª edición, España: Editorial Sudamericana, 2001.
- \_\_\_\_\_, *El último lector*, Barcelona: Mondadori, 2005.
- \_\_\_\_\_, *El ejército iluminado*, México: Tusquets, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Los puentes de Königsberg*, Alfaguara, 2011. Adobe Digital Editions.
- URROZ, Eloy, *La silenciosa herejía: forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*, México: Editorial Aldus, 2000.

- \_\_\_\_\_. (et al) *Crack. Instrucciones de uso*, Mondadori: México, 2004.
- VELASCO, Xavier, *Diablo guardián*, Madrid: Alfaguara, 2003.
- VOLPI, Jorge, *En busca de Klingsor*, Barcelona: Seix Barral, 1999.
- \_\_\_\_\_, *El fin de la locura*, Barcelona: Seix Barral, 2003.
- \_\_\_\_\_, *No será la tierra*, Madrid: Alfaguara, 2006.
- \_\_\_\_\_, *El jardín devastado*, Madrid: Alfaguara, 2008.
- \_\_\_\_\_, *Mentiras contagiosas*, Madrid: Páginas de Espuma, 2008.
- \_\_\_\_\_, *El insomnio de Bolívar*, Barcelona: Mondadori, 2009.
- \_\_\_\_\_, *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción*, Madrid: Alfaguara, 2011.

## CONSULTAS ELECTRÓNICAS

AGUILAR Sosa, Yanet, (29 de mayo de 2007) “Escribo para saber quién soy yo: Bellatin”, *El Universal*. Consultado en línea el 4 de noviembre de 2011: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/52757.html>

AZARETTO, Julia, (14 junio de 2009) “Entrevista a Mario Bellatin. Es que eso es la escritura : El copista, el que escribe, el que escribe y no importa qué.” *La clé des langues*. Consultado en línea el 3 de noviembre de 2011: [http://cle.ens-lyon.fr/74180799/0/fiche\\_pagelibre/](http://cle.ens-lyon.fr/74180799/0/fiche_pagelibre/)

BELTRÁN Félix, Geney, (Noviembre, 2009), “Los puentes de Königsberg, de David Toscana” *Letras libres*. Consultado en línea el 7 de septiembre de 2012: <http://www.letraslibres.com/revista/libros/los-puentes-de-koenigsberg-de-david-toscana>

BLANCO César, (3 de enero de 2007), “Entrevista a Fadanelli” *El Universal*. Consultado en línea el 1 de diciembre de 2010: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/51041.html>

BOSH, Lolita. (7 de Agosto de 2009), “Contar la violencia” *La obsesión de Babel*. Consultado el 6 de marzo de 2011: <http://obsesivababel.blogspot.com/2009/08/mexico-y-la-narcoliteratura.html>

CORROTO, Paula (27 de enero de 2011), “La literatura espera su revolución. Mario Bellatin aborda la transgresión de límites literarios a partir del ebook”, *Público.es*. Consultado en línea el 15 de noviembre de 2011: <http://www.publico.es/culturas/358357/la-literatura-espera-su-revolucion>

CHIMAL, Alberto, (6 de febrero de 2012), “Escritura y tecnología (redux)”, *Letralia. Tierra de letras*, Año XVI, N° 260. Consultado en línea el 10 de diciembre de 2012: <http://www.letrealia.com/260/ensayo01.htm#.TzGFtshm7X4.email>

DOMÍNGUEZ Michael, Christopher, (Marzo, 2004), “La patología de la recepción”, *Letras libres*. Consultado en línea el 27 de enero de 2012: [http://50.18.189.22/sites/default/files/pdfs\\_articulospdf\\_art\\_9427\\_7359.pdf](http://50.18.189.22/sites/default/files/pdfs_articulospdf_art_9427_7359.pdf)

“Encuesta: las mejores novelas mexicanas de los últimos 30 años” (Abril, 2007), *Nexos*. Consultado en línea el 17 de diciembre de 2012: <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=660794>

Entrevista: Feria del libro de Madrid, Mario Bellatin, (9 de junio de 2007), “Cada libro mío tiene un yo fantasmagórico”, *El País*. Consultado el 1 de noviembre de 2011: [http://www.elpais.com/articulo/narrativa/libro/tiene/fantasmagorico/elpepuculbab/2007/0609elpbabnar\\_6/Tes](http://www.elpais.com/articulo/narrativa/libro/tiene/fantasmagorico/elpepuculbab/2007/0609elpbabnar_6/Tes)

ENRIGUE, Álvaro, (2 de abril de 2011), “En torno a Bellatin”, *El Universal*. Consultado en línea el 3 de noviembre de 2011: <http://www.eluniversal.com.mx/editoriales/52236.html>

ETHEL, Carolina, (28 de diciembre de 2008), “Volpi desnuda su dolor en ‘El jardín devastado’”, *El País*. Consultado en línea el 2 de febrero de 2012:  
[http://www.elpais.com/articulo/cultura/Volpi/desnuda/dolor/jardin/devastado/elpepicul/20081228elpepicul\\_2/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/Volpi/desnuda/dolor/jardin/devastado/elpepicul/20081228elpepicul_2/Tes)

FADANELLI, Guillermo, (26 de agosto de 2005), “De los santos bebedores”. Consultado en línea el 2 de noviembre de 2010: <http://fadanelli.blogspot.com>

GOÑI, Javier, (30 de septiembre de 2006), “Pinche cadete”, *Babelia, El país*. Consultado en línea el día 1 de diciembre de 2010:  
[http://www.elpais.com/articulo/narrativa/Pinche/cadete/elpepuculbab/20060930elpbabn ar\\_6/Tes](http://www.elpais.com/articulo/narrativa/Pinche/cadete/elpepuculbab/20060930elpbabn ar_6/Tes)

LARRAURI, Eva, (06 de octubre de 2006), “Entrevista a Jorge Volpi: La novela preserva el espíritu renacentista”, *El País*. Consultado en línea el 2 de febrero de 2012:  
[http://www.elpais.com/articulo/cultura/novela/preserva/espiritu/renacentista/elpepicul/20061006elpepicul\\_6/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/novela/preserva/espiritu/renacentista/elpepicul/20061006elpepicul_6/Tes)

LEMUS, Rafael (Noviembre, 2004), “Autenticidad literaria” *Letras libres*. Consultado en línea el 12 de septiembre de 2012:  
<http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/autenticidad-literaria>

LICONA, Sandra (22 de agosto de 2008), “Mundo de narcos sin maquillajes”, *El Universal*. Consultado en línea el 13 de noviembre de 2012:  
<http://www.eluniversal.com.mx/cultura/57162.html>

MANRIQUE Sabogal, Winston (29 de noviembre de 2011), “Los temas de la narrativa actual”, *Papeles perdidos. Babelia. El país*. Consultado en línea el 29 de noviembre de 2011:  
<http://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2011/11/los-temas-de-la-narrativa-actual.html>

“México: inaceptable el silencio de la autoridad ante la noticia del asesinato de otro periodista en Veracruz”, (23 de noviembre de 2012), *Article 19*. Consultado en línea el 20 de diciembre de 2012: <http://articulo19.org/mexico-inaceptable-el-silencio-de-la-autoridad-ante-la-noticia-del-asesinato-de-otro-periodista-en-veracruz/>

MONTIEL Figueiras, Mauricio, (Noviembre de 2002), “*Lodo*, de Guillermo Fadanelli”, *Letras libres*. Consultado en línea el 11 de enero de 2011:  
<http://www.letraslibres.com/index.php?art=7911>

NETTEL, Guadalupe, (Enero de 2007), “*Educación a los topes*, de Guillermo Fadanelli”, *Letras libres*. Consultado en línea el 1 de diciembre de 2010:  
<http://www.letraslibres.com/index.php?art=11626>

NEYRA Magagna, Ezio, “Mario Bellatin: “Hay como una búsqueda constante de escribir sin escribir, de resaltar los vacíos, las omisiones, antes que las presencias””. *Proyecto Patrimonio, 2006*. Consultado en línea el 7 de noviembre de 2011:  
<http://www.letras.s5.com/mb240606.htm>

PAULS, Alan, “El problema Bellatin” en *El interpretador*, núm. 20, noviembre de 2005. Consultado en línea el 24 de octubre de 2011: <http://www.elinterpretador.net/20AlanPauls-ElProblemaBellatin.html>

PERRIN, Sylvia, (11 de abril de 2011) “A huevo padrino de Mario González Suárez” en *Laculé des langues*. Consultado en línea el 13 de noviembre de 2012: <http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/a-huevo-padrino-118241.kjsp>

PRADOS, Luis, (31 de marzo de 2012), “Más allá de la narcoliteratura”, *El País*. Consultado en línea el 18 de diciembre de 2012: [http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/29/actualidad/1333031481\\_509952.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/29/actualidad/1333031481_509952.html)

Quintana, Isabel, “El gran vidrio”, *Grumo*, núm.6, vol. 2, 2007. Cultura. Latinoamérica. Consultado el 2 de noviembre de 2011: [http://blogs.cultura.gov.br/culturaepensamento/files/2010/02/REVISTA\\_GRUMO62\\_20071.pdf#page=122](http://blogs.cultura.gov.br/culturaepensamento/files/2010/02/REVISTA_GRUMO62_20071.pdf#page=122)

RAMÍREZ, Gaspar, (10 de enero de 2011), “La “narcoliteratura” un fenómeno que crece en México”, *El Mercurio*. Consultado el 18 de diciembre de 2012: <http://www.lanacion.com.ar/1340137-la-narcoliteratura-un-fenomeno-que-crece-en-mexico>

RAMOS, Manuel, (31 de marzo de 2004), “Guillermo Fadanelli retrata la ciudad como destino trágico” *El país*. Consultado en línea el 1 de diciembre de 2010: [http://www.elpais.com/articulo/cultura/Guillermo/Fadanelli/retrata/ciudad/destino/tragico/elpepicul/20040331elpepicul\\_3/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/Guillermo/Fadanelli/retrata/ciudad/destino/tragico/elpepicul/20040331elpepicul_3/Tes)

RIVERA Garza, Cristina, (8 de mayo de 2010), “La producción del presente”, *Revista.unam.mx. Revista digital universitaria*. Consultado en línea el 7 de diciembre de 2012: <http://www.revista.unam.mx/vol.13/num1/art05/index.html>

ROBLES, Olivos, Rafael, “Mario Bellatin. Cómo publicar cien mil libros antes de morir”, *Revista AsiaSur*, 2011. Consultado en línea el 7 de noviembre de 2011: <http://www.asiasur.com/sec4texto.php?edicion=99&idpagina=2163>

SÁNCHEZ, Ivonne, (9 de enero de 2009), “Fadanelli: un escritor sin ilusiones”, *Radio Francia Internacional*. Consultado en línea el 3 de diciembre de 2010: [http://www.rfi.fr/actues/articles/109/article\\_10384.asp](http://www.rfi.fr/actues/articles/109/article_10384.asp)

SOTOMAYOR, Carlos, M. (28 de enero de 2007), “Entrevista a Mario Bellatin”, *Letra capital*. Consultado en línea el 7 de noviembre de 2011: <http://carlosmsotomayor.blogspot.com/2007/01/entrevista-mario-bellatin.html>

TARIFEÑO, Leonardo, (19 de enero de 2008), “Entrevista a Fadanelli”, *La nación*. Consultado en línea el 1 de diciembre de 2010: [http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=979077](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=979077)

THAYS, Iván, (8 de octubre de 2011), El viaje interior de Mario Bellatin. Mario Bellatin ve a Mario Bellatin en “Invernadero”, *Moleskine literario*®, Consultado en línea el 15 de noviembre de 2011:

<http://hayfestivalxalapa.tumblr.com/post/11174560555/el-viaje-interior-de-mario-bellatin>

TOSCANA, David, (14 de diciembre de 2002), “La estética del realismo desquiciado”, *Clarín.com*. Consultado en línea el: 5 de junio de 2012: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2002/12/14/u-00801.htm>

TOSCANA, David, (26 de noviembre de 2011), “Ya me aburrió hablar del narco”, *Milenio*. Consultado en línea el 28 de mayo de 2012: <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/9068907>

UNDURRAGA, Vicente, (12 de abril de 2011), “Las muertes en México no tienen relación con rituales ancestrales”, *The clinic online*. Consultado en línea el 7 de noviembre de 2011: <http://www.theclinic.cl/2011/04/12/%E2%80%99Clas-muertes-en-mexico-no-tienen-relacion-con-rituales-ancestrales%E2%80%99D/>

VELASCO, Javier. *La leonina faena*. Consultado el 24 de noviembre de 2010: <http://www.fullmoontonic.com>

VOLPI, Jorge, “El futuro de la cultura depende de las reglas que ahora imaginemos: cambiarán derechos de autor y regalías, la propiedad intelectual.” 20 de julio de 2011, 6:14 a.m. Tweet.

VOLPI, Jorge, El blog de Jorge Volpi, *El Boomeran(g)*. Consultado en línea el 13 de noviembre de 2011: <http://www.elboomeran.com/blog/12/blog-de-jorge-volpi/>

VOLPI, Jorge (01 de septiembre de 2011), “La nueva narrativa hispánica de América (en más de 100 aforismos, casi tuits), *Nexos*. Consultado en línea el 31 de enero de 2012: <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2099498#.TmASgV2yho4.twitter>

YEPEZ, Heriberto. (16 de junio de 2010). “El narco somos todos”: Heriberto Yezpe. *El economista*. Consultado en línea el 22 de marzo de 2011: <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2010/06/16/narco-somos-todos-heriberto-yepetz>



